No 404.413

Elizabeth Fund

D FEB 14

LAURENT CEILLIER

Roger-Ducasse

LE MUSICIEN — L'ŒUVRE

PARIS

A. DURAND ET FILS, ÉDITEURS

DURAND ET Cie

4, place de la Madeleine, 4

Tous droits de reproduction et de traduction réservés. Propriété pour tous pays.

COPYRIGHT BY DURAND ET Cie, 1920

D. et F. 9770

B.P.L.
F8c3

ROGER-DUCASSE

CHEZ LES MÊMES ÉDITEURS

DANS LA MÊME COLLECTION

	Prix net :
Louis Borgex. — **Vincent D'INDY.** Sa vie et son œuvre. .	2 fr.
Gustave Samazeuilh. — **Paul DUKAS.**	2 »
Daniel Chennevière. — **Claude DEBUSSY** et son œuvre. .	2 »
Louis Vuillemin. — **Gabriel FAURÉ** et son œuvre. . .	2 »
Roland Manuel. — **Maurice RAVEL** et son œuvre. . .	2 »
Laurent Ceillier. — **ROGER-DUCASSE.** Le musicien. — L'œuvre.	2 »

LAURENT CEILLIER

Roger-Ducasse

LE MUSICIEN — L'ŒUVRE

PARIS

A. DURAND ET FILS, ÉDITEURS

DURAND ET Cie

4, place de la Madeleine, 4

Tous droits de reproduction et de traduction réservés. Propriété pour tous pays.

COPYRIGHT BY DURAND ET Cie, 1920

D. et F. 9570

June 13, 1921

ROGER-DUCASSE

LE MUSICIEN

Des nombreux élèves de M. Gabriel Fauré dont les noms répandent à travers le monde musical la gloire de l'école française, aucun sans doute plus que M. Roger-Ducasse ne sut plus heureusement et plus naturellement imprégner sa propre personnalité des qualités si particulières qui distinguent l'art du Maître français et que celui-ci a imprimées au plus haut degré, entre tous ces disciples, à son élève de prédilection — : la distinction la plus raffinée, l'aisance et l'élégance la plus souple, le luxe le plus discret et le plus chatoyant, en même temps que l'ordonnance, la mesure et le goût caractéristiques de la culture et de l'art français.

Il n'est pas la peine d'insister beaucoup sur le sens exact que j'entends accorder à cette constatation : je veux dire d'abord que, loin de l'appropriation commode du métier d'autrui, dont il est aujourd'hui tant d'exemples, l'assimilation de l'héritage somptueux laissé par Schumann et accru par M. Fauré est l'aboutissement logique des tendances na-

turelles de M. Roger-Ducasse, et que de l'épanouissement complet de celles-ci est résulté une création entièrement originale et personnelle ; mais que cette langue subtile qui les exprime découle indéniablement de la grande école de Fauré par le charme, la finesse, et l'aisance dans laquelle elle se meut, comme elle dérive de Sébastien Bach par l'écriture contrapunctique étonnante avec laquelle l'auteur se plaît à jouer des juxtapositions et des superpositions sonores.

*
* *

Né à Bordeaux, Roger-Ducasse, que rien dans son atavisme familial ne prédisposait à devenir un musicien, fut de ceux, trop nombreux, qu'une obéissance respectueuse ou imposée condamne à voir contrariée dans ses débuts la vocation qui les attire irrésistiblement. Ce n'est qu'assez tard qu'il fut enfin cédé à son penchant, qui se manifestait violent : Roger-Ducasse développa alors rapidement sous une conduite intelligente les dons qu'il portait en lui, tout en poursuivant avec autant d'acharnement et une passion égale les études les plus complètes, dont il avait tout de suite compris la nécessité qui s'impose davantage encore à la formation du musicien, et dont l'empreinte profonde devait plus tard se traduire à un degré élevé dans la personne du compositeur devenu le librettiste de ses propres poèmes.

Pénétré d'une forte culture littéraire et d'une initiation musicale sérieuse, le jeune homme vint à Paris en 1892 avec la volonté de parfaire son éducation artistique, et le cœur rempli non pas de l'ambition qui fatalement étouffe cette assiduité au travail qui lui est encore nécessaire, mais d'une aspiration très pure vers l'idéal entrevu. Ayant passé dans la classe de de Bériot pour le piano, et de Pessard pour l'harmonie, Roger-Ducasse voulut se présenter à une classe

de Composition; il avait déjà choisi d'instinct celle (de création récente) de Gabriel Fauré, pour lequel il professait une admiration sans réserve. Il aurait voulu se présenter à lui, mais il n'osait, ne le connaissant pas. L'occasion lui en fut donnée en novembre 1896, et l'exécution d'une Sonate pour piano et violon nouvellement écrite, et pour laquelle le jeune auteur sollicitait l'avis du Maître, en fut le prétexte. Par un quiproquo assez amusant — et flatteur — Fauré, après cette audition, ne comprit pas tout d'abord que le désir exprimé par Roger-Ducasse d'aller entendre les cours du Conservatoire était une demande d'être pris *comme élève*... Ducasse fut aussitôt admis ; et cet événement, qui le rapprochait chaque jour de l'intimité et de l'estime du Maître, devait être l'origine décisive et heureuse de son orientation artistique ; nous aurons l'occasion de le constater en analysant les premières œuvres qui datent de cette période heureuse d'un enseignement précieux et fécond (1897-1903) [1]. Concurremment, Roger-Ducasse travailla le Contrepoint et la Fugue auprès d'un Maître qui devait lui donner cette « patte » de l'écriture solide que l'on sait : M. André Gédalge (1898). C'est durant ces années profitables que le jeune compositeur fit ses premières armes, appliquant instinctivement aux aspirations et aux inspirations de son cœur les premières expansions de son savoir grandissant — ce qui, évidemment, est l'apprentissage vrai du musicien — plutôt que d'accoler par contrainte des pensées non sincèrement éprouvées à un devoir stérile, sans musique et sans poésie, qui a nom « Chant donné » dans une classe d'Harmonie, ou « Cantate » dans une classe de Composition.

1. Parmi les camarades de Roger-Ducasse à la Classe Fauré il faut particulièrement citer Florent Schmitt, Maurice Ravel, Louis Aubert, Georges Enesco, et Mlle Nadia Boulanger.

Dans cette esquisse rapide d une biographie qui ne peut être encore que brossée à grands traits, je n'insisterai point sur les premiers débuts du compositeur ; relevons seulement, avant que d'entreprendre tout à l'heure une analyse plus détaillée de ses œuvres, quelques dates qui nous servent de points de repère dans la chronologie de cette jeune carrière. C'est d'abord, en 1895, le plaisir de se voir imprimé tout vif par une première composition (*Hymne blanc)* — innocent succès, mais premier stimulant — ; puis, le 5 mars 1898, la première audition d'une œuvre en public (la *Petite Suite* à quatre mains, inscrite au programme de la *Société Nationale*). Le lendemain de cette audition, un « critique » avisé déclara bien dans un journal de musique qu'il plaignait « des artistes de la valeur de Mlle Dron et de M. Vinès, de s'attacher à un pareil galimatias qui n'est même pas musical » (A. de Sivry), mais quelques musiciens plus clairvoyants distinguèrent déjà la touche fine de ces pastels pianistiques, et le talent délicat de leur auteur. Au même moment Roger-Ducasse remporte un premier succès, au Concours organisé par le *Figaro* (1898), avec une mélodie écrite sur un Rondel de Villon : *Les biens dont vous estes la dame* (composée, en vérité, depuis plus d'un an déjà) — œuvre par la publication de laquelle allaient s'ouvrir un peu plus tard à Roger-Ducasse, pour la première fois, les portes de l'Edition Durand — marque d'encouragement aux efforts des jeunes compositeurs français dont cette Maison se fait un juste honneur, comme s'en font un juste honneur les jeunes qui en ont bénéficié.

On peut juger de l'estime particulière dans laquelle le Professeur de la classe de Composition tenait déjà son élève, en songeant que M. Gabriel Fauré lui permit alors (1899) de le remplacer quelquefois dans la conduite de son cours au Conservatoire, et qu'il lui confia le travail de réduction

M. Roger-Ducasse, lorsqu'il était à la Classe de M. Gabriel Fauré.

au piano de la partition de son céleste *Requiem* (1900) [1], puis celle à quatre mains de sa délicieuse *Suite* de *Pelléas et Mélisande* (1901)[2] — transcriptions intelligentes qui attestent une oreille soigneuse.

Songeant à une consécration officielle, il pense au Concours de Rome, et après deux essais malheureux (mai 1900 et 1901) se voit décerner en 1902 le Premier Second Grand Prix pour sa Cantate *Alcyone* écrite sur le poème de MM. Eugène et Edouard Adenis, et dont l'interprétation excellente avait été donnée par Mmes J. Raunay et Delamarre, et M. Warmbrodt. *Alcyone* — ce rapprochement me ravit — était précisément le titre de la première Cantate qui fut donnée pour le Prix de Rome quatre-vingt-dix-neuf ans auparavant (1803) lors de la création même de cette sorte de Concours, et ceci me semble comme un symbole de la vieillerie de cette institution... — Mais si je m'attarde plus longuement qu'assurément il ne conviendrait sur ce qu'avec une plaisante justesse M. Samazeuilh appelle « ce je ne sais quoi qu'on nomme, à l'Institut, une Cantate », c'est précisément qu'il me semble impossible, malgré tout le mérite de ce travail, de faire entrer plus loin dans la liste et l'analyse des œuvres de son auteur ce spécimen d'un genre dont la contrainte ne saurait faire à jamais qu'un produit manufacturé et non une œuvre d'Art.

En 1903, au concours suivant, M. Roger-Ducasse partagea avec M. Maurice Ravel (comme lui Second Grand Prix) la déception légère de n'être pas lauré à la séance de l'Institut du 27 juin — et bien que la veille, au jugement de la seule Section de Musique au Conservatoire, il ait pu être désigné. Ce résultat, accueilli avec un mécontentement

1. Hamelle, 1900.
2. *Id.*, 1902.

non dissimulé par le Maître des deux grands concurrents, pouvait, sans paradoxe, être considéré sans surprise, ces concours ne pouvant en général que mettre en état d'infériorité les natures personnelles puisque l'imposition d'une forme — je devrais dire d'une formule — ou d'un thème, est de par elle-même la négation de la personnalité créatrice du concurrent dès les premiers éléments. Au surplus n'ai-je point besoin d'insister sur une question sur laquelle un peu plus tard M. Roger-Ducasse écrivit lui-même un article étincelant non seulement de verve mais encore de logique, de bon sens et d'esprit, dans la *Grande Revue* (n° du 10 septembre 1908). Quoi qu'il en soit, les Peintres, les Sculpteurs, les Architectes et les Graveurs — voire des « Musiciens » — ayant épargné au compositeur un exil pendant lequel son nom eût pu être oublié, et un séjour dont la longueur semble peu proportionnée à l'art actuel d'un peuple brouillé avec la vraie musique depuis plus de cent ans, conservèrent ainsi leur professeur aux rares élèves qui aient été admis à profiter à leur tour d'un enseignement merveilleusement sagace étayé par une culture générale la plus droite et la plus forte. L'exposé de cette conception de l'apprentissage du compositeur, de l'enseignement de l'Harmonie, du Contrepoint, de la Fugue et de la Composition (enseignement dans lequel il excelle, clair, précis, par-dessus tout essentiellement pratique, et si intéressant que l'on ne peut pas n'en pas profiter) est tracé tout au long de l'article de la *Grande Revue* ; il ne saurait toutefois assez révéler au lecteur le professeur rare, le maître parfait qu'est Roger-Ducasse.

En 1906 M. Roger-Ducasse présenta pour le Concours du Prix Crescent son important ouvrage symphonique avec chœurs : *Au Jardin de Marguerite*, qu'il avait terminé l'année précédente. Le résultat fut négatif. Le Jury, composé de MM. Bruneau, Fauré, Gédalge, Hue, Saint-Saëns (et d'autres,

moins importants, que j'oublie) fut sans doute découragé rien qu'en soupesant les 163 pages manuscrites des deux cahiers de la réduction pour piano... Quelques membres le furent bien davantage lorsque, arrivés à la 10e mesure de l'Introduction, exactement, ils entendirent le dessin de la main gauche *do dièse, sol bécarre, mi bécarre* sur l'accord *si-mi dièse-sol dièse* de la main droite : la partition fut refermée, l'un des jurés (non des moindres) ayant déclaré que c'était « de la musique à ne pas encourager »... La lecture n'alla pas plus avant... — L'ironie devint plus piquante lorsque, après qu'il eut été nommé Inspecteur de l'Enseignement du Chant dans les Ecoles de la Ville de Paris, dans l'été de 1909, le nouvel élu officiel commit l'imprudente audace de présenter sa partition à MM. les Conseillers Municipaux pour le Concours même de la Ville, au début de 1910. La « Partition n° 25 » demeurait décourageante, bien que la composition de ce Jury musical comprît, outre MM. Dubois, Fauré, Février, Paladilhe, Pessard et Widor, les personnalités artistiques et municipales de MM. d'Andigné, Caron et Deville (Conseillers municipaux), de M. Combarieu (Professeur au Collège de France) et d'un Inspecteur général des Beaux-Arts de la Ville de Paris : M. Falcou... — Avec le recul du temps on peut déjà mieux, comme dit M. G. Carraud, « savourer une fois de plus le ridicule supérieur de ce jury du concours municipal qui préféra, au *Jardin de Marguerite* en même temps qu'à la *Lépreuse* de M. Lazzari, une *Elsen*, illustre de ce seul fait ». (La *Liberté*, 20 avril 1913)[1].

Entre temps l'auteur s'était imposé, sinon aux jurys de concours, du moins à l'élite des musiciens — ce qui est bien différent, et d'ailleurs moins commun — et après avoir orné

1. Une prime, toutefois, était allouée à l'ouvrage de Roger-Ducasse.

pour la première fois l'affiche des grands concerts, le 24 janvier 1909, avec les *Variations plaisantes sur un thème grave* données chez Lamoureux, son nom était définitivement mis en pleine lumière après l'audition unanimement acclamée de la *Suite Française* un mois après, le 28 février de la même année, aux Concerts Colonne. Depuis lors le nom de M. Roger-Ducasse a été inscrit aux programmes de tous les orchestres symphoniques, à Paris, en Province, à l'Etranger, et il y a été accueilli avec beaucoup de bonheur[1]. La guerre seule — cette guerre terrible mais aux fins glorieuses qui l'a lui-même tenu mobilisé deux ans au poste qu'il occupa après la maladie grave qui avait nécessité son hospitalisation pendant deux mois — a retardé pour nous la joie d'entendre l'*Orphée* qui devait d'abord être monté à Saint-Pétersbourg en 1914 et qui semble être actuellement l'œuvre où se manifeste dans sa plus grande plénitude la mesure comme la caractéristique de son talent.

*
* *

Si, avant de poursuivre d'un examen plus attentif l'analyse des compositions de M. Roger-Ducasse, nous jetons un coup d'œil d'ensemble sur la totalité de son œuvre, nous pouvons déterminer déjà, je crois, dans l'évolution de sa

1. En septembre 1910, après avoir caressé le projet de mettre en musique *la Ville Morte*, et avoir appris que Mlle Nadia Boulanger venait d'en recevoir pour elle-même l'autorisation, la renommée de M. Roger-Ducasse lui valut, de M. Gabriele d'Annunzio, la lettre suivante qu'il n'est pas sans intérêt d'apporter ici aujourd'hui : « Je ne sais pas, Monsieur, si cette lettre va vous rejoindre... Je connais de vous quelques œuvres sévères ; je sais que vous aviez pensé à ma *Ville Morte ;* je voudrais vous faire une proposition pour la musique d'un poème tragique et mystique que je prépare.. » — Le poème dont il s'agissait, c'était *le Martyre de saint Sébastien* dont Claude Debussy (sur l'avis même de Roger-Ducasse) devait ensuite écrire la musique.

pensée aussi bien que de sa manière, plusieurs périodes assez distinctes et d'inégales durées, dont la dernière, sans préjuger des phases qu'elle pourra subir en elle-même par la suite, semble déjà être fixée.

La première de ces périodes date des années où, disciple du futur Directeur du Conservatoire, M. Roger-Ducasse éprouvait évidemment le charme indéfinissable qu'ont subi et partagé tous les élèves de M. Gabriel Fauré. C'est avec intention que je n'ai pas parlé d' « influence », car cette expression peu subtile désigne trop communément à la fois les tendances artistiques ou intellectuelles d'une école, ou les imitations proprement dites, et les plus maladroites. Or il importe d'établir cette différence, et si nous savons qu'il n'existe pas de Maîtres, si géniaux soient-ils, qui n'aient fait leur profit de quelqu'un de leurs devanciers et qui par conséquent aient pu de toutes pièces et d'un seul coup forger seuls leur talent dans sa « manière » spéciale, son esprit propre, et sa direction particulière, qui donc d'autre part saurait définir avec assez de finesse et de tact le rôle discret de l'*influence* du Maître : la direction douce et insensible qu'il imprime à l'élève (et à laquelle celui-ci souscrit sans bien s'en rendre compte), la délicatesse d'un exemple « offert » et non pas « inculqué » (exemple que le disciple approuve et auquel il se rallie inconsciemment), cet état d'esprit indépendant de toute contrainte, cette tournure de conception, cette façon de *penser les choses*, surtout, que l'on contracte près du Maître et qui transforme l'apprentissage en un véritable atavisme— sans que le Professeur même le sente très nettement, et sans que l'élève le discerne de façon très précise... ? Il y là le reflet d'un état d'esprit qui est bien la marque frappante de l'enseignement de M. Gabriel Fauré : l'influence subtile qui vous subjugue, à laquelle on ne se livre pas étroitement mais dont on reste naturellement imprégné, un abandon à une

séduction dont on ne peut reconnaître et mesurer l'étendue que par un examen très ultérieur, une fois l'assimilation accomplie. Cette empreinte, manifeste chez tous les élèves de M. Fauré, s'est traduite d'ailleurs de vingt manières diverses et tout en laissant à chacun de ceux-ci sa personnalité propre — d'où il est résulté les Florent Schmitt, les Ravel, les Roger-Ducasse, les Louis Aubert... ; la source est *une* mais les cours ont pu suivre des orientations diverses, parfois même opposées.

C'est donc à cette époque de la plus douce des dominations — bienfaisante source d'une tournure d'esprit mélodique ou harmonique particulière — que nous ferons remonter la première période de la production de M. Roger-Ducasse. Délicat, précieux, souvent rêveur, intime et pénétrant — technicien subtil et raffiné, ciseleur minutieux — plein d'une séduction naturelle et d'aisance souveraine, tel il nous apparaît dans les œuvres datant de cette période : les deux *Rondels* de Villon (1897), la *Petite Suite* (1897), *les Pièces d'eau* (1897), certains fragments du *Quatuor* avec piano écrits à cette époque (l'Andante, et le second thème du premier mouvement — 1899), le *Noël des Roses* (1903), la *Barcarolle* (1906). Nous ne nous étonnerons pas, dès lors, d'y rencontrer cette ligne onduleuse, sinueuse et souple, ces harmonies délicatement choisies, ces rythmes balancés et flottants, cette forme élégante enfin, par quoi se caractérise au plus haut point l'école fauréenne dont M. Roger-Ducasse s'est peu à peu libéré — en partie, du moins — pour aller vers la droiture et la franchise plus incisives du classicisme français, tout en conservant du passé comme un souvenir tout embaumé du plus suave parfum.

Une seconde période, plus difficile à définir et à déterminer — période de tâtonnement, peut-être, ou mieux de transition — nous montre Roger-Ducasse travaillant, lut-

tant, à conquérir une maîtrise à laquelle, violemment, il s'impose d'arriver (et qu'il lui sera si aisé de manier par la suite !...). Cette maîtrise, qui paraît surtout (comme chez presque tous les jeunes, entre 1900 et 1910) reconnaître comme élément capital l'*écriture sonore*, il la tiendra de son labeur assidu, et aussi du profit très réel et très grand qu'il fait alors des œuvres de Debussy. Celui-ci, dans l'esprit enthousiasmé de Ducasse, ne va-t-il pas dans une certaine mesure effacer peu à peu l'empreinte fauréenne ? Il semble que oui. La personnalité de Debussy était (et elle l'est toujours) une personnalité trop considérable pour qu'elle n'exerçât pas aussi un pouvoir attractif puissant, une séduction profonde, sur ceux qui approchaient ses œuvres. Et Roger-Ducasse les approchait ; et elles le visitaient. Au lendemain de la « première » de *Pelléas* il n'avait pu s'empêcher d'écrire directement à Debussy (qu'il ne connaissait pas alors) son enthousiaste admiration, si j'en juge par la réponse significative et charmante que je possède, où Debussy (mai 1902) le remerciait de sa « jeune confiance » [1].

Durant cette période, Roger-Ducasse nous apparaît avant tout inventif et chercheur ; partout dans ses œuvres abonde l'ingéniosité ; il l'accumule même, au point que le travail devient serré, apparent, et l'écriture touffue. D'une fantaisie très libre, d'une complexité très grande, la richesse d'imagination déborde en des pensées quelquefois sévères ou folles, en des sensations complexes, troubles même, qui peuvent aller jusqu'à la dureté. Au milieu de cette abondante richesse, quelquefois, il se complaît dans l'amusement de « l'infiniment petit » : il n'est pas encore libéré et n'a

1. Ce fut là le point de départ d'une amitié et d'un attachement réciproques qui restèrent désormais absolus.

pas encore conquis toute son originalité. Cette phase, qui sera courte, me semble comprendre les *Variations plaisantes* (1907), le *Quatuor* à cordes, surtout (1909), peut-être la *Pastorale* pour orgue, dans sa partie centrale du moins (1909), et quelques *Etudes* pour piano — œuvres dont l'exécution est d'un péril peut-être excessif.

Alors éclate, saluée du plus unanime et magnifique succès, la verve éblouissante, pittoresque, claire, ordonnée, de la *Suite française* (1907). C'est une lueur soudaine, une révélation. Roger-Ducasse a trouvé « sa marque » ; il s'est rencontré lui-même, et de façon spontanée. Dès la *Suite française* — cette *Suite* dont l'adjectif heureux caractérise avec un rare bonheur à la fois l'œuvre et l'auteur — l'ensemble de la personnalité de M. Roger-Ducasse s'est acquis, s'est dégagé, jaillit. Nous continuerons de rencontrer cependant par la suite des œuvres qui semblent s'essayer, s'éprouver encore dans cette manière que je tâchais plus haut de définir ; mais tout en regardant comme prématuré de poser des bornes définitives à l'évolution et aux caractéristiques actuelles de la personnalité de M. Roger-Ducasse, je ne puis m'empêcher de ranger le *Joli jeu de Furet* (1909). le *Prélude d'un Ballet* (1910), la *Sarabande* (1910), l'*Ave Regina* (1911), les *Trois Motets* (1911), le *Quatuor* avec piano (1912), *Orphée* enfin (1913), dans la « manière » aux traits si heureux lumineusement inaugurée par la *Suite française*.

Ici, la pensée est sans cesse en éveil et s'achemine sans trêve vers son but : sa musique est une ligne qui va ; l'auteur voit « large » ; ses œuvres, claires, droites, réfléchies et soutenues, sont intérieurement pensées ; certes tout y est plein d'imprévu, mais, de structure robuste, d'écriture ingénieuse qui ne trahit ni l'effort ni la gêne, elles ont de la mesure dans l'audace et savent courber leurs lignes sous

le joug d'une forme impeccable, dévoilant un auteur à la fois « épris de nouveauté et n'ayant cure de l'extraordinaire ». Abondamment riche d'invention, de moyens, d'expansion, M. Roger Ducasse sait user de toutes les ressources, tirer parti de toutes les combinaisons ; il a le don du rythme : il pense rythmiquement, et l'imposition impérieuse et violente de certains de ces rythmes mêmes, leur obstination obsédante, les recherches où il se complaît dans cet élément comme dans le domaine harmonique ou instrumental, restent toujours musicales ; il peut aller quelquefois jusqu'à la dureté, il peut être âpre, il n'est jamais agressif ; le cerveau chez lui ne prend jamais la place du cœur, cependant que ses plus grands mouvements de passion restent toujours « canalisés par une volonté maîtresse d'elle-même ». Ayant « la main curieuse et l'oreille hardie » (suivant la jolie expression de M. Vuillermoz), M. Roger-Ducasse en est, au point de vue de l'écriture, arrivé au point où l'harmonie la plus audacieuse se confond dans le contrepoint le plus mouvant ; il emploie le plus vieux procédé d'écriture, qu'il met au service de la conception sonore la plus moderne ; il en résulte qu'il n'est pas chez lui de dissonance qui ne se résolve avec facilité et charme, et que les frottements les plus durs glissent pour s'épanouir en mouvements les plus doux. Musicien armé de toutes pièces, il joue et se joue de l'orchestre comme il joue et se joue du piano ; possédant enfin son métier comme peu le possèdent, M. Roger-Ducasse s'impose et conquiert, et son œuvre, si classique d'origine, est un triomphe de force, de vie, de santé et d'équilibre.

Voilà, je crois, en quelques lignes, un ensemble de qualités par quoi se distingue aussi, de Rameau à Saint-Saëns, la grande école de notre race ; et ce rapprochement est une conclusion : il fait de M. Roger-Ducasse un vrai, un pur musicien français.

L'ŒUVRE

L'œuvre d'un artiste — cet œuvre qui contient sa vie — est, seul, toute une biographie ; il faut pour en avoir la compréhension exacte ne pas considérer chacun des ouvrages qui concourent à sa formation comme un fait isolé à disséquer à part, mais bien plutôt rechercher l'ensemble dont il dépend, et qui l'explique. Choisissant donc pour en analyser les détails l'ordre même qui a procédé à son édification, nous verrons peu à peu grandir l'ensemble de l'édifice, et nous comprendrons mieux le développement logique et continu de son évolution [1].

*
* *

C'est de 1895 que datent les premières compositions de Roger-Ducasse dont l'existence appartienne au public, car nous savons qu'il existe, de cette époque, deux mélodies : *Hymne blanc* (1895. — Pour Chant et Orgue, sur des paroles de Ducasse d'après le « Souvenez-vous » de saint Bernard) et *Bernadette* (1895. — Pour Chant et Piano, sur des paroles de Pouvillon), toutes deux éditées en 1895 chez Quinzard, mais probablement aujourd'hui introuvables,

1. L'ordre chronologique adopté en conséquence comme base de cette énumération critique est celui des dates de *composition* des œuvres et non celui de leur édition. A l'heure actuelle on ne peut avoir la prétention d'esquisser encore qu'un catalogue raisonné ; l'avenir fera le reste.

cette maison ayant cessé d'exister. Il n'en est pas tout à fait de même d'une autre mélodie : *Les Cloches de Noël* (1895. — Pour Chant et Piano ; paroles de Roger-Ducasse), parue dans le *Monde illustré* (n° du 21 décembre 1895)[1]. Il est à regretter que cet essai original, écrit avant la venue de Roger-Ducasse près de Gabriel Fauré, semble devoir prendre aussi le chemin de l'oubli. Dans cette courte page en *Fa* Majeur, où les cloches en quintes et quartes sur une basse de douces sixtes soutiennent une ligne onduleuse qui décèle déjà le Roger-Ducasse prochain, le « Très gai » indiqué semble une gaieté sereine reflétant une quiétude mystique qui, jointe au tour même de certains passages d'accompagnement, n'est pas sans faire penser aux premières mélodies de Franck.

Il ne me faut malheureusement citer maintenant que pour mémoire cette *Sonate* pour Piano et Violon (1896) dont j'ai parlé plus haut, qui est l'origine des relations de Roger-Ducasse avec Fauré et sur laquelle celui-ci avait émis une appréciation si flatteuse. Le manuscrit en a disparu, et il est douteux que de quelques esquisses qui — peut-être — subsistent encore, puisse renaître un jour cette œuvre importante d'un genre dans lequel l'auteur ne nous a rien donné depuis.

L'année 1897 témoigne du stimulant qu'a donné à Roger Ducasse sa réception par le Maître et son admission à la classe de Composition. Coup sur coup, presque simultanément même, il écrit les pièces suivantes :

Petite Suite (1897[2]. — Astruc 1904, puis Durand 1911. — Première Audition le 5 mars 1898 à la Société Nationale par Mlle Marthe Dron et M. Ricardo Vinès). Ecrite origina-

1. Cette mélodie a paru ensuite dans la *Famille française*.

2. La date de composition figurant sur les partitions (1899) est une erreur : la date même de la première audition le prouve.

lement pour piano à quatre mains, cette *Suite* toute petite et menue, et qui fleure parfois le Fauré, est formée de trois piécettes indépendantes et d'une simplicité qui étonne. Les idées claires y sont exposées simplement et ne reçoivent dans leur badinage charmant presque aucun développement. A la fraîcheur d'une romance sans paroles intitulée « Souvenance », où il passe comme un écho de la musique du Maître, succède une « Berceuse » de sonorités délicates, — bluette de 19 mesures dont la basse contient une curieuse mutation d'un rythme se déplaçant d'un temps à chaque demi-mesure ; enfin une « Claironnerie » juvénile et allègre où l'auteur s'amuse à imiter avec l'humour d'un Chabrier la sonorité aigre et la justesse douteuse d'un clairon, et où pointe déjà la verve franche et toute nationale de la *Suite française*. Orchestrée de façon heureuse et subtile au début de 1911, la première audition en a été donnée sous cette forme nouvelle le 26 mars 1911 aux Concerts Lamoureux sous la direction de M. C. Chevillard. Précédée déjà des *Variations plaisantes*, de la *Suite française*, et de la *Sarabande*, cette audition n'apportait pas de révélation nouvelle et la critique ne fit qu'enregistrer le succès de ces trois pièces ; « les rythmes du final n'ont rien perdu de leur saveur », écrit M. Samazeuilh (la *République française*) [1] ; de fait c'est la troisième pièce qui semble avoir gagné le plus à l'orchestration, avec ses jeux de timbres amusants et sa rythmique franche.

1. Je ne me ferai point faute de donner au cours de ce chapitre quelques citations extraites de la presse musicale au lendemain de la parution ou de la première audition des pièces analysées ici. Outre l'intérêt qui s'attache à savoir l'accueil qui leur fut fait, il m'a semblé que le lecteur gagnerait à étayer son jugement sur des opinions émanant de personnalités différentes — et cela d'autant plus que nous avons souvent pu suspecter de quelque complaisance aimable le seul jugement de l'auteur consacrant un volume à une biographie.

Les biens dont vous estes la dame (1897. — Chant et Piano. Durand, 1902) et *Adieu vous dy la larme à l'œil* (1897. — Chant et Piano. Durand, 1907) sont deux *Rondels* (paroles de François Villon) dont la première audition a été donnée le 21 janvier 1899, à la « Société nationale », par Mme Lovano. Le modernisme délicat de cette musique aristocratique n'est nullement déplacé sous la vieille poésie ; il s'échappe de ces Rondels un doux parfum ancien comme « rajeuni par la personnalité troublante et raffinée du plus moderne des compositeurs », a-t-il été écrit, et un seul trait suffit à unir étroitement dans une même pensée ces deux auteurs de race française séparés par plus de quatre siècles : et cette communauté est la fraîcheur. C'est le premier de ces Rondels qui fut présenté l'année suivante au Concours du *Figaro*, et qui y fut couronné (le *Figaro* l'a publié alors en supplément — 1898) ; la grâce séduisante et distinguée qui s'en dégage l'apparente directement, outre sa forme, à la *Pavane* de Fauré, — ainsi qu'il devait en être un peu plus tard de la *Pavane pour une infante défunte* d'un autre élève de la même école, M. Maurice Ravel.

Je passe sous silence un *Trio* qui devrait trouver ici sa place (1897) mais dont le manuscrit de jeunesse ne saurait satisfaire l'auteur ; — il n'est pas publié.

Les *Pièces d'eau* (1897. — Chant et Piano. Durand, 1908. Première Audition le 23 janvier 1904 à la « Société nationale » par Mme Rose Féart), tel est le titre du deuxième des poèmes qui composent le *Cœur de l'eau* de Georges Rodenbach. L'auteur a inscrit à l'accompagnement cette indication : « Comme un menuet lent », et celle-ci, de fait, s'applique de point en point à cette pièce dont la forme même satisfait à ce plan : un premier temps, une partie centrale qui tient lieu de trio, et un retour, pour finir, au temps du début. Les *Jets d'eau* (1897. — Chant et Piano. Durand

1914) sur le troisième des poèmes de Rodenbach, et dont l'auteur n'a pas été pleinement satisfait, n'ont été publiés que beaucoup plus tard. Inséparables de l'autre mélodie qui complète le *Cœur de l'eau* (1901), nous retrouverons celles-là en reparlant de celle-ci.

De 1897 à 1905 nous ne voyons paraître que deux pièces — deux mélodies. Si ces années semblent peu productives tant par ce petit nombre d'œuvres que par leur peu d'importance, il ne faut pas oublier que ce sont avant tout des années de travail : les années de la classe de composition et de la préparation aux examens qu'elle comporte. Dans ce silence apparent nous serons étonnés au contraire de voir, au milieu de ces travaux et des concours de Rome, les projets de grande envergure que nourrit le cerveau d'un étudiant compositeur : en 1899, c'est l'esquisse déjà jetée du *Quatuor* pour piano et cordes (dont le Scherzo, sous une forme première au reste peu différente de la version actuelle, remonte à cette date ainsi qu'une esquisse de l'Andante contenant un second thème depuis entièrement abandonné ; l'œuvre portait, primitivement, une dédicace à Ziloti). Puis, en 1900, c'est l'entreprise du *Quatuor à cordes* qui, sur plusieurs points, est ébauché. En 1901, enfin, Roger-Ducasse, que l'idée d'une œuvre de vastes dimensions hantait depuis quelque temps déjà — et qui se sent parfaitement armé pour construire un ouvrage dans lequel il pourra donner librement et pleinement sa mesure — conçoit le poème de *Au jardin de Marguerite*, œuvre de grande proportion dont les esquisses sont tout de suite tracées, et dont l'achèvement réclamera les quatre années suivantes.

En même temps qu'il s'y donne, Roger-Ducasse écrit sur le premier des poèmes de Rodenbach (dont il a déjà mis le second et le troisième en musique) la mélodie *le Cœur de l'eau* (1901. — Chant et Piano. Durand, 1908). La cons-

BOSTON PUBLIC LIBRARY

Au concours de Rome.

tance des neuf croches de l'accompagnement, rythmées 8/8 + 1/8, sert de façon heureuse la « nonchalance attristée » qui est la note « dominante du talent de l'auteur de *Bruges la morte* ». Le centre de la pièce est à quatre temps. La première audition que Mme Rose Féart donna du *Cœur de l'eau* le 23 janvier 1904, à la « Société nationale », comprenait les deux premières pièces du recueil. « La continuité et les caractères de l'accompagnement, le tour même de la phrase mélodique, apparentent nettement ces mélodies à celles de Fauré », écrit Luc Marvy lors de leur parution (*le Monde musical*) ; « la parfaite distinction qui caractérise toujours la musique de M. Roger-Ducasse règne encore ici de façon souveraine », ajoutait-il. Ceci confirmait d'ailleurs l'impression rapportée dans ce même journal après la première audition : « On n'est pas impunément l'un des meilleurs élèves d'un maître comme Fauré sans porter en soi le reflet de sa musique. Les deux mélodies de Roger-Ducasse sur le poème *le Cœur de l'eau* sont dans ce cas. C'est de l'exquise musique impressionniste, produite par une savante parure harmonique. » (Mangeot.) Une seule réserve, dans la critique, visait la ligne du chant « incertaine et peu caractéristique ».

En 1903 alors, ainsi qu'un charmant délassement entre des pensées sérieuses, paraît, seule, l'illustration musicale du *Noël des Roses* « écrit spécialement pour le *Figaro* ». (Décembre 1903. — Chant et Piano, sur une poésie de J. L. Croze ; publié dans le *Figaro* du 19 décembre 1903, puis édité en 1904 chez Enoch). Cette fraîche mélodie — délicat exemple encore d'un archaïsme subtilement rajeuni — est dédiée à Mme Gabriel Fauré. Au début de 1904 enfin, Roger-Ducasse, qui aime à se reposer au milieu d'un gros travail et d'un gros effort par la pensée d'une œuvre particulièrement douce, crayonne au dos d'une feuille volante

un thème exquis — un canon — qui attendra jusqu'en 1909 sa réalisation : c'est la première page de la *Pastorale* pour orgue.

L'année 1905 ne voit encore l'éclosion que d'une seule œuvre... mais cette fois de quelle importance !... C'est *Au jardin de Marguerite* (1901-1905. — Poème symphonique avec Soli, Chœurs et Orchestre. Durand, 1912. Première Audition intégrale le 18 avril 1913 à la « Société nationale » : *Elle*, Mlle S. Bouguet ; *Lui*, M. Paulet ; Soprano solo, Mlle Rose Féart ; Contralto solo, Mme Chadeigne ; Ténor solo, M. Paulet ; Basse, M. Krummacher. Orchestre et Chœurs sous la direction de M. Rhené-Baton). Cet ouvrage, essentiellement choral et dont l'argument semble bien imaginé par un poète et conçu par un musicien, est divisé en deux parties séparées par un Interlude symphonique. Le thème poétique en est original et touchant ; M. Roger-Ducasse a choisi comme point de départ de son poème le point où justement s'étaient arrêtés les ébats de Faust et de Marguerite. Mais « son entreprise, purement imaginative, n'a rien qui l'apparente à Gœthe » ; elle ne fait que lui prendre « deux noms qui ne sont plus à lui ». (Vuillemin, *Comœdia.*)

I. — Faust, triste et vieilli, veut revoir une fois encore le jardin de Marguerite, où se sont déroulés pour lui tant de charmants épisodes d'amour. Il y revient un soir d'été, à la nuit tombante [1]... Alors l'âme du Jardin doucement s'éveille au mystérieux enchantement de la nuit qui vient. Tout prend une voix autour du vieillard, et le jardin lui-même semble s'animer... ; les voix de la nuit s'élèvent, errent dans l'espace, parlent, chantent, évoquant le parfum doux des choses mortes ; le souvenir descend de tout ce qui n'est

1. *Introduction* (Partition pour piano et chant : page 1).

plus [1]... Bientôt passent au loin, s'approchent, puis s'éteignent, les voix de deux amants... A l'oreille de Faust arrivent, semblables à celles qu'il échangeait jadis avec Marguerite, leurs confidences d'amour [2]... Ils ont passé — comme autrefois, dans ce jardin, passèrent eux-mêmes les amants [3].. la nuit est tombée... les Voix vont bercer le sommeil de Faust.

C'est la nuit. Dans le bruissement silencieux des soirs, une cloche lointaine, presque irréelle, semble élargir le silence... Faust alangui, reposé, écoute [4]...

II. — L'air du jardin enchanté n'est plus que l'âme éparse de Marguerite ; tout y demeure plein de son souvenir, que disent les voix caressantes des fleurs qu'elle aima [5]. Les Clématites et les Roses évoquent les jours heureux de jadis, remémorant ce qu'elles ont vu... les ombres enlacées, les lèvres unies, et la plainte lente si souvent répétée : « Je t'aime... un peu, beaucoup, si tendrement... » [6]. Mais tandis que ces bonnes fleurs chantent la pureté des amours de Faust et de Marguerite, et se réjouissent d'avoir, par la douceur de leur haleine, contribué à enivrer les deux êtres, de les avoir incités à doucement s'aimer et à unir leurs deux âmes, de mauvaises fleurs — les fleurs du mal — glorifient l'âpreté de l'amour, l'ardente folie des étreintes, l'ivresse de la volupté charnelle — œuvre de leurs aromes troublants, de leurs parfums rares et poignants qui enchantent les sens [7] et font bondir

1. *Chœur des Voix de la Nuit* (p. 5).
2. *Lui. Elle* (p. 18), puis les *Voix de la Nuit* (p. 23).
3. *Récit* pour Contralto solo (p. 25). puis les *Voix de la Nuit* (p. 30).
4. *Interlude* (p. 35).
5. *Prélude* (p. 54) ; *les Voix du Jardin* (p. 56) ; *les Fleurs* (p. 62).
6. *Les Clématites* (p. 76) ; *les Roses* (p. 90).
7. *Les Fleurs du Mal* (p. 107) ; puis *les Bonnes Fleurs* ; *leur dispute* (p. 117).

les désirs. Pendant que Bonnes Fleurs et Mauvaises Fleurs longuement se répondent et disputent, voici la nuit... l'heure calme — abîme de silence — ombre tendre qui protège... [1] ; et les Marguerites, continuant de bercer Faust endormi, égrènent lentement leurs pétales, rappelant le « Je t'aime » anxieux et haletant — « ... un peu... beaucoup... si tendrement... » et ensevelissent dans la nuit le pauvre corps de Faust sous le cœur effeuillé des fleurs de Marguerite [2]...

Sur ce poème fait d'idées exquises — où la critique a pu trouver quelques longueurs [3], et auquel M. G. Carraud (la *Liberté*) reproche une certaine « sentimentalité botanique » — M. Roger-Ducasse a écrit une musique ombreuse et enveloppante dont la note dominante, de douceur et de charme, est assez uniformément tendre, caressante, et vaporeuse (excepté l'épisode des Fleurs mauvaises). Une courte Introduction pour orchestre fixe l'atmosphère générale de l'œuvre, et la pensée initiale en est immédiatement si frappante qu'elle illustre l'esprit du texte dès son début [4] ; puis le chœur des Voix de la Nuit, duquel se détache un Soprano

1. *Double chœur* (p. 141).
2. *Les Marguerites* (p. 193).
3. M. Louis Schneider (*le Courrier Musical*) accompagne les éloges qu'il fait de la partition musicale, des réserves que voici : « Le poème manifeste quelque indigence d'invention et de variété. Les idées en sont vagues. On ne voit guère de liaison entre elles, et leur forme manque par trop de discipline et d'originalité vraie. Aussi conçoit-on aisément qu'un tel défaut engendre une immanquable monotonie... Aussi bien les développements surabondants de cette œuvre font-ils peser sur elle comme un nuage persistant et languide, et l'embarrassent-ils de longueurs qui ne vont pas sans causer quelque lassitude à l'auditeur. »
4. P. 1. — Elle s'ouvre par les trois notes en blanches et ronde qui est le thème de Faust — caractéristique par son intervalle descendant de quinte diminuée — et qui, servant de base à l'ouvrage, traversera toute la partition (voir notamment p. 24, 26 et suiv., 142 et suiv., 193 et suiv.).

solo, exprime « l'enivrante douceur et l'intense poésie du crépuscule »[1] (Rémy Bicqué, l'*Echo musical*). Deux amants passent derrière la scène, lointains... rapprochés... disparus.., — dialogue délicieux et tendre[2] accompagné des murmures doux d'un chœur à bouche fermée, et qu'encadrent les Voix berceuses de la Nuit[3]. Le Contralto solo amoureusement récite les souvenirs impérissables du jardin et de ses deux héros[4] ; tout cela est fait de charme alangui, de douceur langoureuse, expressive. Les voix, calmes et douces, reprennent l'invocation à la nuit, et tout, graduellement, s'éteint dans le silence du soir[5].

L'Interlude symphoniqne qui suit est une conclusion à cette première partie de l'œuvre[6] : sur les harmoniques diaphanes des altos et violons divisés monte peu à peu un thème de discrète poésie que développe la voix tendrement expressive et voilée du cor ; de ces langeurs harmonieuses, expression d'une sensibilité délicate, se dégage, vapeur de

1. P. 5. — Les deux phrases qui débutent et commentent « Voici la nuit » constituent le thème des Voix de la Nuit, se reproduisant à chaque fois que la nuit du jardin, cadre de l'action, sera évoquée (voir principalement p. 21 et suiv., 29 et suiv., 34, 160 et suiv.)

2. P. 18. — Cet épisode emprunte le thème des Voix de la Nuit (p. 21).

3. P. 23. — Il y reparaît le thème des Voix de la Nuit (p. 23-24) et celui de Faust.

4. P. 25. — Sitôt qu'est prononcé pour la première fois le nom de Marguerite (p. 26), apparaît un thème plaintif et tendre : le thème de Marguerite ; il est accompagné du thème de Faust (qui est encore rappelé p. 27 et 29). Ce motif de Marguerite se retrouve principalement p. 45 et suiv., 54 et suiv., 76, 85 et suiv., 114, 119, 143, 150, 158 et 201.

5. P. 30. — Thème des Voix de la Nuit

6. P. 35. — Construit sur un thème à sept temps auquel se mêle le thème de Marguerite (p. 45) ; ils se superposeront tous deux (p. 46 et suiv.), le premier ayant revêtu une nouvelle parure rythmique (qui ne cessera de se transformer encore, notamment dans le Prélude de la deuxième Partie). *Cet Interlude a été rajouté entre 1907 et 1909.*

musique silencieuse, un sentiment profond et ample, puissamment évocateur : l'âme du jardin s'irradie en une légère brume sonore, et dans ce bruissement de la nature se jouent, chatoyantes et douces, les sonorités rares d'harmonies enveloppantes et les contours ingénieusement imprécis d'une écriture souple... Ce charme indéfini de l'Interlude, la critique a été unanime à l'apprécier lors de la première audition qui en fut donnée (précédant l'audition intégrale de l'ouvrage) le 26 janvier 1913 aux Concerts Lamoureux sous la direction de M. C. Chevillard : « La nuit descend, tout s'apaise, le silence devient attentif, et, parmi le murmure indéfini qui bruit dans les feuillages, on sent passer une douceur mystérieuse... » (A. Boschot, *l'Echo de Paris*). «... Rare et raffinée musique que celle-ci. Elle chante mélodiquement, et cela n'interdit pas qu'elle soit audacieusement harmonique. Elle se développe, elle progresse, elle s'épand, persuasive et tendre ; la plus riche vêture instrumentale la pare, la situe, la nimbe de reflets changeants et profonds » (l' « Ouvreuse », *Comœdia*).

Dans la seconde Partie, peut-être supérieure à la première par le style, la grandeur des idées, et les proportions des larges polyphonies qui s'y déploient, les voix « apothéosent » l'amour des amants. Au Prélude bref et plaintif qu'entoure un habillement léger [1], s'enchaîne le chœur caressant des voix errant dans le jardin ; puis les Fleurs,

1. P. 54. — Il débute par le thème de Marguerite, puis une déformation rythmique du thème à sept temps de l'Interlude, entendu en mineur, et en triolets, prenant ainsi un caractère tout à fait léger, et qui deviendra sous cette forme un élément important dans la suite ; enfin apparaît sous forme de croches avec sauts d'octaves (1re mesure, p. 55) le premier embryon du thème des Fleurs du Mal (de parenté évidente avec le thème précédent et celui de l'Interlude) et qui trouvera un large emploi (p. 60 et suiv., 71 et suiv., 85, 91, et dans la dispute des Fleurs, p. 117, 124, 146, 149 et suiv., 195).

dans un chœur de douceur, chantent la présence invisible de tout ce qui dort dans l'air chargé du souvenir des voluptés anciennes[1] ; les Clématites, les Roses, le précisent en termes de musique délicate[2] ; des chœurs à bouche fermée, avec une expression mystérieuse et lente, achèvent cet ensemble dans une impression de bonheur calme et de sérénité. Les Fleurs bercent Faust, ou le troublent tour à tour, dans un demi-sommeil. Alors commence la dispute des bonnes et mauvaises fleurs[3] — lutte âpre dont le développement considérable occupe dans l'ouvrage la place principale, — alternances de douceur et de passion, de charme et de violence, montant par le mouvement sourd d'une force intérieure dans la progression frémissante d'un ample crescendo, riche de matière sonore et musicale : un double chœur[4] dont la passion et la vie intenses vous étreignent et qui atteignant au paroxysme est le sommet de la partition, apportant ainsi vers la fin, par de puissants éclats, « une utile opposition » (G. Samazeuilh). — La nuit tombante, bientôt, ne laisse plus que quelques voix encore errantes et qui se perdent. Les Marguerites, alors, avec la

1. P. 56 et 62. — Chœurs basés sur le thème en triolets du Prélude (p. 60 et suiv.) seul ou avec celui des Fleurs du Mal (p. 71 et suiv.).

2. P. 76 et 90. — Le thème de Marguerite y est mélangé au thème de l'Interlude et à celui des Fleurs du Mal (p. 85 et 87 où les trois thèmes sont superposés). A noter la progression en blanches qui, du *Mi* grave de la Basse (p. 101) et se continuant par le Ténor puis l'Alto, monte conjointement jusqu'au *Si* bémol aigu du Soprano (p. 103), aidant de la façon la plus heureuse à l'ascension d'un long crescendo.

3. P. 107, puis 111 et suiv. — Contre le thème de Marguerite (qui y apparaît p. 114-115) luttera, tout le temps de ce duel, le thème de passion des Fleurs du Mal (p. 117 et suiv. qui revêt enfin ici son rythme définitif et saccadé).

4. P. 141. — Les thèmes de Faust (p. 142), des Fleurs du Mal (p. 146), des Voix de la Nuit (p. 160) y sont exprimés et réapparaîtront tout au long de cette scène.

piété d'un amour infini, « très loin », expriment leur pure tendresse [1].

L'auteur, dans cette partition, a très librement traité le programme de son propre poème ; il en a pris l'idée, plutôt que la matière : Faust désirant revoir le jardin de Marguerite, c'est l'évocation de sentiments passés ; et c'est ainsi que la musique de M. Roger-Ducasse a très bien « médité » sur le poème ; c'est aussi ce qui a donné à sa partition ce caractère assez continu de douceur mystérieuse et d'irréel que certains n'ont pas bien compris. « ... Peut-être eût-il été désirable (dit M. V. d'Indy : *S. I. M.*) que les thèmes employés fussent, mélodiquement, plus frappants et que le dessin en fût plus varié... » — opinion qu'il est permis de partager, et en tout cas d'une indiscutable sincérité, mais dont il est assez surprenant qu'elle émane précisément d'un auteur généralement aussi économe de substance thématique que M. d'Indy. L'éminent critique déclare d'ailleurs (en même temps que des éloges que je passe) que cette pièce est « d'une très haute tenue ».

Il faudrait un cadre plus vaste que celui de cette étude générale pour tirer de l'examen d'un semblable ouvrage les conclusions qu'il comporte ; mais ce n'est ici, je l'ai dit déjà, qu'un catalogue raisonné, et à ce point de vue, dans lequel nous nous maintenons strictement, l'œuvre de M. Roger-Ducasse a une importance qu'il faut signaler : *Au Jardin de Marguerite* marque le terme d'une évolution : c'est. dans l'art de son auteur, le sommet de l'écriture, le point culminant de cette maîtrise de plume dans le contre-

1. P. 193. — Les Marguerites rappellent musicalement (p. 196) l'effeuillement des pétales déjà chanté (p. 94). Le thème de Faust (p. 193 et suiv.) revient comme un dernier écho, et l'œuvre s'achève sur un quintuple canon à l'octave, à distance de blanche, du thème de Marguerite (p. 201).

point vocal dont je parlais plus haut. Depuis, M. Roger-Ducasse a employé une écriture vocale simplifiée, clarifiée — plus assagie peut-être — (notamment dans *Orphée*) ; l'art de faire mouvoir les voix dans des lignes indépendantes, souples et superposées, et dont les parties se joignent, se disjoignent et s'enlacent de nouveau, est resté le même (il suffit de lire les trois *Motets* pour s'en rendre compte), mais il a débarrassé ses chœurs de ces audaces d'écriture dont la réalisation chorale est particulièrement périlleuse : il est devenu plus classique par l'ordonnance logique, la contexture et la clarté de la ligne.

C'est dans l'année qui a suivi son achèvement que la partition *Au Jardin de Marguerite* fut présentée au concours Crescent (1906) [1] ; et c'est sept ans après qu'elle fut entendue pour la première fois : la Première Audition, donnée le jour anniversaire de la naissance de l'auteur, formait le 400e Concert de la « Société Nationale » — concert supplémentaire dû à l'ami généreux des musiciens nouveaux, M. Jacques Durand.

Nous voici en 1906. Après l'œuvre importante que nous venons d'analyser, et pendant le labeur d'une nouvelle et grosse année de travail dont nous verrons tout à l'heure les fruits, éclôt la *Barcarolle* (1906, pour harpe ou piano.

1. Notons brièvement les quelques différences qu'elle présentait alors par rapport à la partition d'aujourd'hui ; l'Interlude n'existait pas encore, et les rares modifications ne visent que la seconde partie : p. 90 avant le Solo de Contralto, il y avait une péroraison de dix-huit mesures («... et c'est depuis que Marguerite... »), et le Solo des Roses, jusqu'aux trois bémols de la page 91, débutait sous une forme différente et était écrit pour Soprano, commençant tout de suite en *Mi* bémol. Entre la page 199 et le 4/2 de la page 200, il y avait un chœur de vingt-six mesures, à 5 voix, et à bouche fermée ; suivait le finale (p. 200 et 201) mais qui était alors en *La* — ton dans lequel se terminait la partition. Pour le concours de la Ville, en 1910, l'ouvrage était dans sa forme actuelle.

Durand, 1907.) C'est une œuvre exquise de charme, de grâce pénétrante, et qui dans l'œuvre de M. Roger-Ducasse est une des dernières manifestations fauréennes. Fauréenne, elle l'est par sa distinction noble, l'aisance de ses rythmes abandonnés, le velouté de ses tonalités, et le raffinement des sonorités de ses harmonies choisies. Comme la *Ballade* du Maître, dont elle approche par la nature des qualités, c'est une des plus jolies choses écrites pour piano depuis quelque temps. Offerte en témoignage à M. A. Blondel, la *Barcarolle* est dans son écriture originale destinée à la harpe d'Erard dont elle sert les sonorités moelleuses, douces, ou pleines, autant qu'elle est mise en valeur par elles.

Maintenant, c'est la grande année (1907), celle qui verra naître plusieurs œuvres importantes, celle surtout dans laquelle Roger-Ducasse apparaîtra définitivement lui-même dans des œuvres les plus personnelles — œuvres dont la « manière » n'aura plus rien d'éloigné avec celle dont l'auteur demeurera dès lors en possession. Il faut d'abord citer un ouvrage d'enseignement pratique, mais dont la mention ici n'est point déplacée, les *Dix Leçons de Solfège* à changement de clefs (1907. — Lemoine, 1908). On peut juger, en les lisant, de la musicalité même de l'enseignement de Roger-Ducasse jusque dans les éléments les plus théoriques et scolaires. La première Leçon a été donnée au Concours de Solfège au Conservatoire en 1907 ; la sixième a pour motif (en valeurs diminuées) le thème qui sera le finale du *Quatuor* avec piano ; quant à la sixième Leçon, « Suite » de quatre pièces modestement encastrée dans ce volume d'études, elle n'est autre que la *Suite Française* sur laquelle nous nous arrêterons tout à l'heure [1]. Un deuxième

1. Ici, après le « Prélude » (dénommé « Ouverture » dans la *Suite Française*), le « Récitatif et Air » occupe la seconde place (il aura la

recueil du même genre, les *Six Leçons de Solfège à deux voix* (1907. — Lemoine, 1908), suit immédiatement le premier. La quatrième Leçon est une réalisation à quatre parties de la VIIIe Invention de Bach, dont le texte original reste au piano pendant que les deux voix ajoutent les imitations canoniques les plus serrées ; la cinquième réalise pareillement la XVe Invention. Gevaert, dans les vingt-cinq Leçons de Solfège données aux Concours du Conservatoire de Bruxelles, et qu'il a publiées en 1887, avait arrangé déjà des Airs de Bach (Cantates ou Passion) et une Fugue, mais ses transcriptions, simples leçons de classe, n'étaient que des adaptations où des accompagnements harmoniques soutenaient seulement l'Air d'après lequel elles étaient faites. Dans les *réalisations* ajoutées par M. Roger-Ducasse, il y a, outre la richesse d'écriture, une invention musicale dont on devine le plaisir que l'auteur y a pris. La sixième Leçon, enfin, emprunte la mélodie du charmant Choral *Puer natus in Bethleem* dont l'apparition progressivement amenée au milieu de cette « Pastorale » s'épanouit tendrement, ornée d'une harmonisation exquise (p. 45), puis se développe, les deux voix la mêlant, repassant enfin à la basse, enlacée par les voix (p. 49), pour aboutir après un stretto sévère dans un adoucissement final bien malheureusement perdu dans une œuvre de cette nature. Dans cette maîtrise de plume apparaît clairement le musicien « qui possède Bach » et que nous retrouverons dans les trois *Motets*.

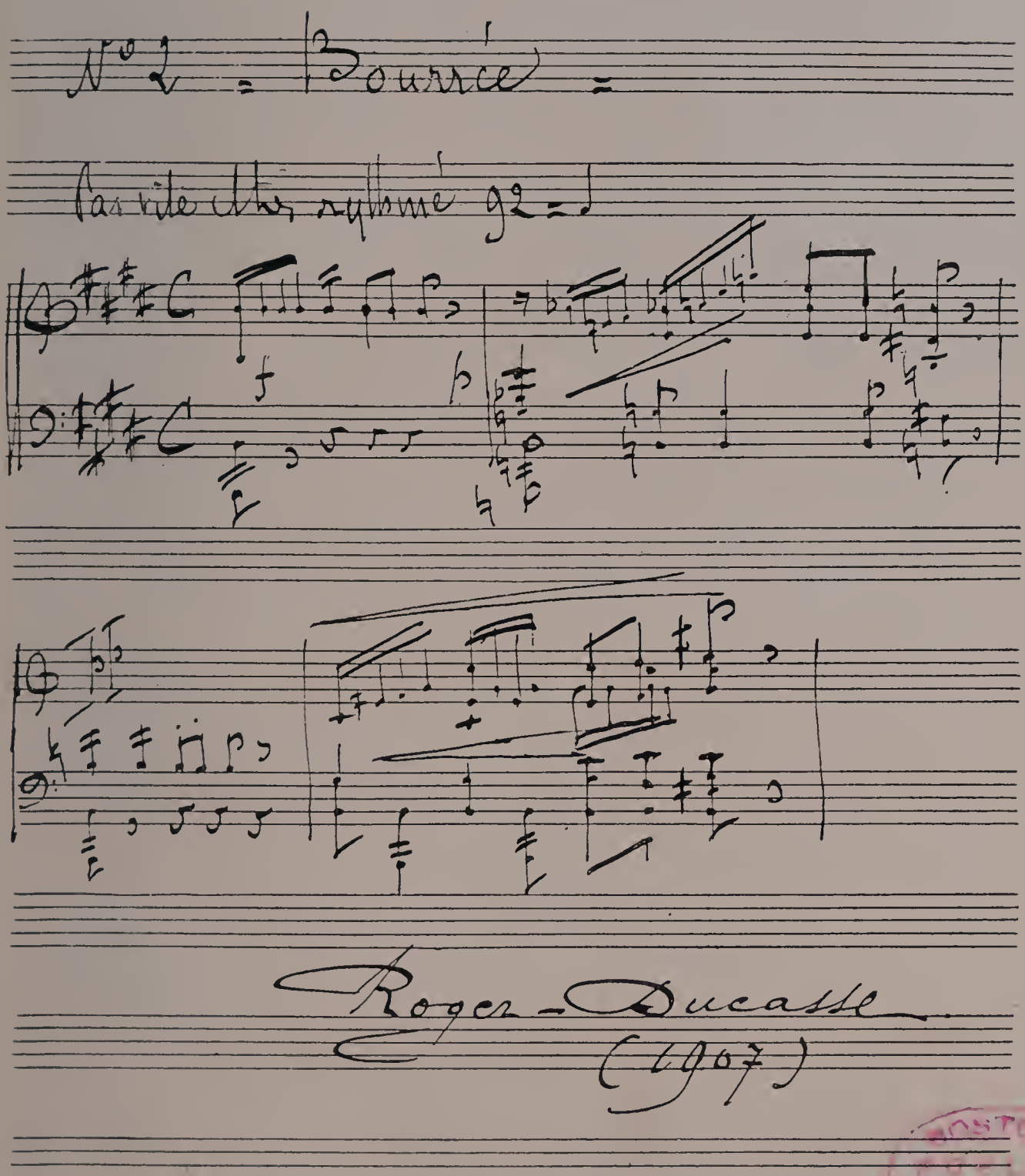
Suivent les *Six Préludes* (1907. — Pour piano. Durand,

troisième dans la *Suite*, et les onze dernières mesures, au lieu de rester comme ici dans le ton, y seront transposées une tierce plus haut), puis vient la « Bourrée », enfin le « Menuet vif ». (Je néglige la mention de quelques toutes petites modifications de détail, comme dans la dernière partie.)

1908. Première audition le 13 janvier 1912 à la « Société Nationale » par Mme Marguerite Long). D'une forme harmonique et tonale élargie, ces pièces, dont le cadre restreint et l'unité thématique autorisent cependant le titre de *Préludes*, constituent « le déroulement logique, avec souplesse et fantaisie, d'un motif mélodique, harmonique ou rythmique, nettement installé dans les premières mesures de chaque pièce » (M. Emmanuel [1]) ; la mélodie, très particulière à l'auteur, y est relevée d'harmonies toujours intéressantes. Le troisième Prélude est construit sur une formule rythmique caractéristique qui est celle de la « Bourrée » de la *Suite Française* (œuvre à laquelle Roger-Ducasse travaillait en même temps).

La voici enfin, cette *Suite Française* dont les deux œuvres qui précèdent nous ont donné comme l'annonciation (1907. — pour Orchestre. Durand, 1909. Première audition le 28 février 1909 aux Concerts Colonne, sous la direction de M G. Pierné). En *Ré* Majeur, et formée de quatre pièces, elle est brève, claire, lumineuse — française en un mot. L'élégance de ses lignes, ses rythmes vifs et précis, sa facture logique et solidement charpentée, son caractère enfin spontané, spirituel, plein de vivacité, de bonhomie et d'esprit, sans abandonner jamais une parfaite distinction, justifient pleinement son titre. Sans préciosité ni maniérisme, mais contenant un mélange de simplicité et de raffinement, elle est d'une gaîté et d'un entrain communicatifs, et porte dans sa décision l'accent incisif de Rameau. Elle rappelle Saint-Saëns à bien des égards et semble, ainsi qu'on l'a écrit du *Septuor* du Maître français, avoir été conçue « dans un moment de bonne humeur » ; mais il est impossible aussi,

1. (Programme analytique : « Séance de Musique Française » du 5 mars 1912.)



Fragment autographe de la *Suite Française*.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

en en écoutant la « Bourrée », de ne pas évoquer Chabrier — ce gaulois auquel, ne l'oublions pas, toute l'école française doit énormément. Cette rencontre de qualités communes à des représentants du génie latin n'enlève rien d'ailleurs de la personnalité vivante que M. Roger-Ducasse y révèle.

« Par un goût naturel comme aussi par cette habileté que donnent de solides études, M. Roger-Ducasse me semble se mouvoir avec aisance dans la trame compliquée des polyphonies ; il se plaît au choc de curieuses dissonances, au jeu des rythmes imprévus, à l'éclat des couleurs rares qu'il dispose sur sa palette » — ainsi débutait l'analyse de l'œuvre, dans la présentation qu'en fit Ch. Malherbe dans la Notice des Concerts Colonne, lors de la première audition.

L'*Ouverture*, construite sur deux thèmes dont le premier est un motif de marche joyeuse, est suivie d'une *Bourrée* spirituelle « dont la carrure initiale se brise en de curieuses déformations rythmiques ». Le grave *Récitatif* de Clarinette amène un délicieux *Air* de hautbois d'amour, « jolie page de mystère, de charme, et de tendresse. » Un *Menuet vif* enjoué et d'une allure très décidée mélange les rythmes et les mesures « de la façon la plus subtile... et après un épisode tranquille, reprend sa marche endiablée sur les rythmes bancals... jusqu'au retour du mouvement initial » (P. Landormy [1]). Franchement applaudie dès sa première audition, la *Suite Française* reçut, du public et de la presse, un accueil unanimement chaleureux et sympathique, et la chronique musicale le constate elle-même : « l'œuvre a procuré à l'auteur une notoriété voisine de la gloire ». Quelques commentaires de presse ont fourni une note trop juste pour que j'insiste moi-même trop lon-

1. (Programme analytique des Concerts Colonne.)

guement : « Cette *Suite* (écrit Luc Marvy dans le *Monde Musical*) est d'une écriture très alerte, et dont le modernisme s'oppose à l'esprit conservateur des sous-titres (Bourrée, Air, Menuet) : divertissement délicat de fin lettré qui prend plaisir à combiner Montaigne et Baudelaire, Tristan l'Hermite et Mallarmé, avec des antithèses qui montrent bien qu'il n'est pas dupe de son jeu d'esprit. L'*Ouverture* rappelle Chabrier, et dans le Scherzo baptisé *Bourrée*, nombre de détails ironiques d'orchestration apparentent leur humour à la virtuosité d'un descendant de Chabrier : au Ravel de la *Rhapsodie Espagnole* ; le *Récit et Air*, par la gravité du dialogue entre la clarinette et le cor anglais [1], s'oppose à la verve éclaboussante du final, dénommé *Menuet vif* malgré ses intercalations de mesures à quatre temps ». Après en avoir loué la « personnalité discrète et charmante », et la forme « brève et juste », un critique habituellement sévère résume ainsi, parlant de l'œuvre, l'impression juste qui est demeurée celle de tous : « Elle n'a pas de longueurs, et le développement n'en est pas non plus écourté ; la ligne mélodique en est souple, légère et sobre ; les harmonies dont elle est ornée sont d'une recherche et d'un raffinement extrêmes, mais qui semblent spontanés et où l'on ne sent pas l'affectation ; le sens du rythme est net, subtil et divers ; l'instrumentation est ingénieuse, délicatement et brillamment colorée. Tout cela compose une jolie nature de musicien » (P. Lalo, le *Temps*). Le concert, on le voit, est unanime : « Il y a vraiment de la joie dans la musique de M. Roger-Ducasse. Cela se meut, cela vit ; il s'y discerne des rythmes perceptibles mis en valeur par un orchestre très clair, sans inutiles

1. L'instrument original désigné par l'auteur est un Hautbois d'amour.

surcharges. Le *Menuet vif* qui sert de final est vraiment d'une animation et d'une verve peu communes » (A. Bruneau, le *Matin*). Sans doute pourrait-on ainsi puiser dans toute la presse musicale, et sans faire choix dans les citations ; quelques expressions toutefois sont typiques et méritent d'être citées : la *Suite Française* est trouvée « ingénieuse et brillante, d'un travail serré mais clair, où la verve s'allie au bon goût... l'une des œuvres les mieux construites et les plus intéressantes que l'on ait écrites depuis plusieurs années » (le *Monde Musical*) ; « pleine d'entrain, abondant en motifs heureux..., elle réalise le problème d'être très moderne en évoquant le souvenir de la musique ancienne » (Louis Schneider, le *Gaulois*) ; elle est jugée « attrayante » (le *Figaro*), certains en goûtent particulièrement « le jeu des rythmes, des harmonies, des sonorités » (G. Carraud, la *Liberté*), d'autres la « musicalité naturelle .. l'adresse instrumentale... la couleur crâne » (G. Samazeuilh, la *République Française*), ou la « robuste et alerte franchise » (J. Chantavoine, la *Revue hebdomadaire*) ; c'est que, ajoute le même critique, « M. Roger-Ducasse aime et pratique la musique pour elle-même : il ne la traite ni comme un théorème, ni comme un problème de cosmogonie, non plus que comme un chatouillement sonore aux évanescences pâmées... » Je demande pardon au lecteur de cette insistance, mais il me semble intéressant de fixer l'appréciation contemporaine sur une pièce dont l'apparition est un stade, une étape dans l'œuvre de M. Roger-Ducasse en même temps qu'une date heureuse dans l'évolution de l'école française, et je prie qu'on n'interprète pas ceci comme des « références » pour une œuvre qui n'a aucun besoin d'en fournir. De la *Suite Française* se dégage une personnalité que l'on s'est plu à reconnaître — et ceci devait être souligné : — celle « d'un esprit vif

et fin avec un sentiment délicat, distingué, au beau sens du mot » (G. Carraud, la *Liberté*), et le dernier mot a été excellemment donné par M. Paul Landormy lorsque, obligé de se tourner encore vers la contemplation de l'adjectif national, il écrit de M. Roger-Ducasse qu' « il réalise comme Saint-Saëns, avec une singulière aisance, cet accord de la fantaisie et de la raison si naturellement agréable à tout esprit français ».

Telles sont les qualités — qualités traditionnelles de race — qui frappèrent dès l'abord tous les musiciens, et qui font de la *Suite Française* l'une des œuvres les plus riches, à coup sûr, et des mieux équilibrées de toute la jeune école française, — une de celles qui font le plus d'honneur à l'auteur et qui ont porté le plus loin son renom avec celui de l'art français.

Les *Variations plaisantes sur un thème grave* (1907. — pour harpe obligée et orchestre. Durand, 1909. Première audition le 24 janvier 1909 aux Concerts Lamoureux par M. Marcel Grandjany, sous la direction de M. C. Chevillard), contemporaines absolues de la *Suite Française*, forment une composition originale où la harpe, quoique placée au premier plan, n'est guère qu'un instrument participant à l'ensemble avec une partie non pas prépondérante mais toutefois importante, ne sacrifiant pas l'intérêt musical à la virtuosité. Rhapsodie autant que thème varié, cette pièce symphonique de robuste complexion débute par le large thème « grave », exposé en octaves à la harpe. Les variations qui suivent justifient leur appellation de « plaisantes » (les notes répétées y passent de la trompette à la harpe, pleines de gaîté), et elles le sont autant par leur orchestration, qui est tout à fait curieuse, que par la facture ingénieuse de leur composition. L'auteur y révèle une parfaite connaissance des ressources multiples de la harpe à pédales, pour

BOSTON PUBLIC LIBRARY

Roger-Ducasse vers 1908.

laquelle elle est écrite — l'œuvre est d'ailleurs dédiée au Directeur de la maison Erard, M. Albert Blondel. Il règne dans ces *Variations* un parfait équilibre entre la harpe et l'orchestre ; « c'est de la musique spirituelle, vivante, ingénieuse, musicale, d'une invention où se décèle à la fois le gourmet de timbres qui savoure des combinaisons imprévues, et le narquois qui s'amuse d'aboutir à des mélanges dont le charme se teinte de baroque. L'esprit de la musique est chose assez rare pour être particulièrement bienvenu lorsqu'on le trouve » (Louis Schneider, le *Gaulois*). Les appréciations de la presse n'ont pas été aussi unanimes..., l'œuvre, où l'étrange au reste n'est pas banni, a été assez discutée ; elle a surtout déconcerté, provoquant ce que l'on nomme des « mouvements divers ».. ; « son titre surtout est original » (dit la *Libre Parole*) ; « une technique subtile et raffinée ne sauve pas le vide d'une inspiration lourde sans ampleur ou bizarre sans originalité » (Daumas, le *Monde Musical*) ; et à Saint-Pétersbourg, où elle fut donnée en novembre 1909, elle fut plutôt éreintée. Constituant un déridant intermède, les *Variations plaisantes* ont été comparées aux *Odes funambulesques* de Banville par leur « frivolité ».

A cette année de travail succède un calme relatif ; Roger-Ducasse, qui semble alors absorbé par le professorat, ne travaille guère qu'à l'achèvement de son *Quatuor*, et pendant qu'il y met la dernière main il met sur pied un Recueil d'*Exercices pour le piano* (1908. — Lemoine, 1908), sorte de supplément aux « Exercices journaliers » de Tausig, et qui, consistant en traits provenant des œuvres de Chopin (*Etudes*, *Impromptu* en *Ut* dièse, *Sonate* en *Si* bémol mineur), de Tausig, de Liszt (*Sonate*, la *Clochette*), de Beethoven (l'*Appassionata*, les *Variations*), transposés dans tous les tons et présentés de toutes les manières, est un prélude aux

deux beaux Recueils de 1909 et 1912 publiés ensuite chez Durand. Il convient de citer particulièrement dans celui-ci, la transcription de la première Etude de Chopin, agrandie de difficultés effarantes, et de l'Etude en *Fa* mineur, entièrement adaptée à la main gauche.

Le *Quatuor à cordes* en *Ré* mineur (commencé en 1900, achevé en 1909. — Durand 1909. Première audition le 17 décembre 1909 au « Cercle Musical » par MM. Firmin Touche, Dorson, Vieux et Marneff) porte cette dédicace : « à mon Maître Gabriel Fauré — profondément ». Avec une fantaisie très libre que lui permet sa culture approfondie des œuvres classiques, l'auteur y développe les quatre parties suivantes : la première (« Modéré, mais décidé »), d'une belle vigueur, est faite d'un thème unique, vigoureusement affirmé dans son exposition, puis développé, modifié, enrichi d'effets variés et rares et d'harmonies très modernes ; la seconde (« Pas vite et très rythmé ») est un scherzo fort délicatement écrit, et qui emploie un thème présenté sous deux aspects principaux et différents suivant les modifications de ses rythmes : « l'intérêt résulte de cette heureuse opposition entre les deux motifs, l'un rythmique, l'autre mélodique. Ingénieusement contrasté avec d'amusants effets de pizzicati, l'ensemble est plein de vie et d'éclat » (Ch. Malherbe [1]) ; la troisième partie (« Très lent »), déroulant une mélodie très soutenue, est ample, pleine de charme et d'émotion pénétrante, elle a une beauté véritable et qui émeut ; la quatrième partie enfin (« Vite ») est une fantaisie amusante sur les notes ingénieusement choisies pour traduire en musique — selon la terminologie courante, complétée par le caprice de l'auteur — les lettres du nom de *Fauré*,

1. (Programme analytique : « Séance de Musique française » du 8 mars 1911.)

et qui « s'insinuent adroitement » parmi les développements du final. Là encore la critique a été quelque peu égarée..., de « fâcheuses dissonances » — d'autres diront des « excentricités » — ont indisposé bien des oreilles. Certes, tout en reconnaissant les qualités et les mérites de ce *Quatuor*, on peut trouver que son écriture solide abonde en audaces et en combinaisons neuves au point d'être touffu, tourmenté ; « œuvre vivante et riche, non exempte çà et là de quelque confusion et de quelque dureté » (E. Gaiffe, *Revue de Lyon*) ; il est, surtout, hérissé de multiples difficultés d'exécution — peut-être inutiles en partie à l'effet. La note juste me paraît avoir été donnée ici : « Dans le premier mouvement surtout, l'influence de Debussy est manifeste, et l'auteur n'avait évidemment pu s'en libérer entièrement encore. Ce *Quatuor*, d'écriture très serrée, très modulant, utilise les thèmes pour en faire des développements très ingénieusement travaillés, témoignant d'une véritable maîtrise de la part de l'auteur, technicien accompli. Le motif principal du premier mouvement se retrouve par augmentation dans le scherzo ; le « très lent » est d'une harmonisation très subtile et d'une écriture très élégante, avec un rien de précieuse recherche. Le final développe de façon brillante et ingénieusement compliquée un thème noté F. A. U. Ré (à noter une amusante succession *oblique* de ces quatre notes, se succédant à chacun des quatre instruments). Tout le *Quatuor* est extrêmement difficile. L'auteur, qui depuis a pris pleine possession de sa personnalité, écrirait peut-être aujourd'hui en recherchant davantage la simplicité presque schématique à laquelle on tend depuis ces toutes dernières années » (Luc Marvy, le *Monde Musical*). — Cette dernière remarque est fort juste, et se rencontre exactement avec celle que je faisais ci-dessus au sujet de l'écriture *vocale* de *Au Jardin de Marguerite*, écriture que l'auteur a assagie depuis. — Quant à

l'impression causée par l'apparition du *Quatuor* en province et à l'étranger, elle est purement réjouissante : Bordeaux convient qu'il n'a « vu que du feu... », et semble encore dans l'attente hésitante d'un jugement ; à Milan, le 3 mars 1913, auditeurs et critiques furent cloués sur place. . ; un journal italien commence ainsi son compte rendu : « Le *Quatuor* en *Ré* mineur de Roger-Ducasse représente tout ce qu'on peut imaginer de plus nettement révolutionnaire en fait de musique pure... » ; il ne veut cependant pas l'appeler *futuriste* « comme le feront bien des auditeurs ». (C'est le premier mouvement, celui qui « a soulevé les plus vives discussions », qui semble avoir déchaîné cet arrêt, et l'*Adagio* reçut, paraît-il, un accueil d'autant plus chaleureux que, seul, il fut applaudi). Un autre journal d'Italie n'est pas plus agréablement disposé : «... si le but du maestro est de laisser l'auditeur interdit, il y a pleinement réussi »...

La *Pastorale* pour orgue (1909. — Durand, 1909. Dédiée à Mlle Nadia Boulanger, et donnée en première audition le 20 avril 1910 par Alexandre Guilmant au concert d'inauguration de la S. M. I.) est écrite sur un thème délicieux datant de 1904, et dont on peut voir nettement, à partir de la page 5, la différence d'ordre chronologique qui sépare l'exposition des premières pages « trouvées » à cette époque, et les développements écrits en 1908-1909. Peut-être ces développements surchargent-ils un peu de leur complication cette œuvre de pensée charmante et de construction gracieuse, mais le parfum dolent qui l'environne vous gagne irrésistiblement ; les trouvailles de sonorités par la registration, de facture par les combinaisons canoniques (à 2 parties p. 10 ; à 3 parties p. 10-11 ; à 4 parties p. 11, réparties entre les claviers, avec des rythmes différents) et de disposition d'écriture organistique (notamment p. 11 et 13) sont exquises, et l'achèvement dans l'adoucissement de la page 15 est adorable...

Ceci ne peut que faire regretter davantage la difficulté d'exécution qui rend cette œuvre si joliment pastorale presque inaccessible au plus grand nombre, et l'écriture chargée de la partie centrale dont certains détails ne peuvent être mis en valeur sur nombre d'instruments. C'est à cette partie seule que j'attribue cette critique de presse ; « la *Pastorale* a semblé longue, fastidieuse et opaque » (Mangeot, le *Monde Musical*)... et pourtant on demeure sur cette impression délicieuse de la fin... — et c'est sur elle que nous devons rester.

M. Roger-Ducasse ayant été nommé inspecteur de l'enseignement du chant dans les écoles de la Ville de Paris, en juillet 1909, se mit immédiatement en devoir de faire montre du sérieux qu'il attachait à ses nouvelles fonctions en écrivant rapidement un premier recueil de *40 Dictées graduées, à 2 voix* (1909. — Lemoine, 1909) destinées à « ses enfants » — qui nous vaudront, tout à l'heure, des chœurs charmants. Le recueil se compose de 10 dictées faciles, 24 autres dans tous les tons majeurs et mineurs, enfin de 6 dictées difficiles.

Aussitôt qu'il sent à sa disposition les masses chorales de tant de jeunes Parisiens — et Parisiennes — M. Roger-Ducasse comprend tout le parti qu'il en peut tirer dans leur application à des œuvres à venir. Ecrivant tout de suite un texte de donnée succincte, il entreprend *Deux Chœurs d'Enfants*. Le premier s'intitule : *Aux premières clartés de l'Aube* (1909. — Chœur de jeunes garçons avec accompagnement de voix de soprani, contralti, ténors, et d'orchestre. Durand, 1910. Première audition le 20 mars 1910 aux Concerts Lamoureux, sous la direction de M. C. Chevillard). « L'aube est calme et la terre repose... » : l'œuvre est caractérisée dès le début ; sur de doux trémolos de violons à l'aigu, que soutient le dessin berceur d'une harpe, un groupe de voix de

femmes et de ténors enveloppe de vocalises mystérieuses la mélodie calme des enfants ; la sonorité est du plus heureux effet et le charme est d'une poésie pénétrante ; « musique délicieusement baignée de lumière naissante » (Chalupt, la *Phalange*), musique qui « enchante par sa fraîcheur vraiment matutinale » (l'*Eclair*). — Ce chœur (qui n'a qu'une soixantaine de mesures) est une étude qui montre, ainsi que le chœur suivant, tout ce que l'on peut attendre des voix d'enfants. Le *Joli jeu de Furet* (1909. — pour voix de petites filles, solo et chœur à voix égales, avec orchestre. Durand, 1910. Première audition, le 20 mars 1910, aux Concerts Lamoureux, sous la direction de M. C. Chevillard.) « Adorable de gaminerie mutine et d'ironie à fleur de peau », mais où il nous est loisible de voir autre chose qu'une spirituelle espièglerie à laquelle les mille détails d'une instrumentation chatoyante donnent sa pleine signification, ce joli jeu de furet et le preste refrain qui l'accompagne « n'ont été choisis que pour objectiver l'élan rapide d'un scherzo » dont le rythme propre, auquel se mêle « voilà l'plaisir mesdames » puis le motif même, peu à peu dégagé, du « furet » populaire, court, pimpant, amusant au possible, trituré avec habileté en « un papillotement aux couleurs orchestrales sans cesse changeantes où le thème furette d'un pupitre à l'autre et s'enfuit au moment où on l'y découvre » (Laurent Ceillier, le *Monde Musical*)... — « il a passé par ici », prétend le basson... — « il repassera par là », opine la clarinette..., et avec vivacité et un entrain extraordinaire, tourbillonnent dans l'éclat joyeux des rires « un rythme ironique, une verve endiablée et une éblouissante écriture orchestrale » (a écrit M. Samazeuilh à propos de l'*Apprenti sorcier* — expressions qu'il m'est particulièrement agréable d'emprunter au Scherzo de M. Paul Dukas, pour être placées ici) — « agréable délassement d'un musicien sérieux » (dit Rémy

Bicqué : l'*Echo Musical*), « caprice d'artiste en veine de fantaisie et de familière gaîté » (a-t-on écrit à propos de *Phryné*), « régal de choix », dira l'« Ouvreuse » (*Comœdia*). « Tout bref qu'il soit, il porte en lui l'essentiel d'un drame : la récréation commence ; les petites filles sortent de classe et décident de jouer au furet. « Y êtes-vous ? — oui ! » et voilà le joli thème du furet... qui apparaît mais travesti, déformé, à peine reconnaissable tout d'abord. La partie s'anime, les joueuses s'excitent, soudain une voix brusque et courroucée se détache : « je ne joue plus, vous trichez » — et l'orchestre parodie, se fait comiquement tragique et drôlement grave [1], puis se moque ouvertement avec les voix un instant interdites qui se reprennent à bafouer la mauvaise joueuse. Le furet repart de plus belle, soutenu cette fois par le thème que nous avons tous chanté, jusqu'à ce que, tout à coup, la cloche sonne ; les visages se rembrunissent un instant, puis délibérément la petite troupe regagne son étude dans un bruissement qui disparaît une fois la porte franchie » (Chalupt, la *Phalange*). Transformé en Scherzo pour orchestre seul (sans voix), en 1912, la transcription en a aussi été éditée sous cette forme. *Le joli jeu de Furet* est dédié à M. Jacques Durand, auquel il appartenait bien de recevoir en hommage, d'un compositeur français, l'une de ses œuvres le plus purement « françaises ».

Ses occupations de compositeur n'arrivent pas à faire perdre à Roger-Ducasse une minute de son travail pianistique journalier, et comme il a toujours su, d'une façon surprenante, trouver temps et place pour tout, il n'oublie pas ses élèves et leur lègue encore un cahier d'*Exercices de Virtuosité* (1909. — Durand, 1910) où sont rassemblés

1. « ... oh !... ; et dans son coin le contrebasson éructe avec horreur un long reproche, et la voix aiguë des petites flûtes accable la malheureuse de ses cris acides... » commente Luc Marvy (le *Monde musical*).

dans des exercices « effrayants » des traits pris dans les ouvrages de Czerny, Liszt, Chopin, Schumann, Balakirew, Tchaïkowsky, Rubinstein et Fauré, transposés, adaptés, transcrits, compliqués, déformés, enrichis, avec un esprit soucieux de musicalité, et qui laissent apercevoir l'étonnante technique du transcripteur. Après en avoir travaillé les exercices, les élèves-pianistes, à mesure qu'ils étudient les œuvres les plus célèbres, éprouvent alors la surprise de découvrir le trait original déjà familier à leurs doigts, et, souvent, comme « simplifié ».

Les rapports avec un autre groupement choral (celui du *Trocadéro*), que sa fonction récente d'inspecteur du chant a fourni à M. Roger-Ducasse, vont lui offrir l'occasion d'écrire un nouveau chœur qui, tout de suite, sera exécuté : *Sur quelques vers de Virgile* « Du haut des monts, toujours plus grandes, descendent les ombres du soir... » (1910. — Chœur pour voix de femmes, en trois groupes, avec orchestre. Durand, 1910. Première audition au début de juin 1910 par l' « Association du chant choral », composée de 400 exécutantes, sous la direction de l'Auteur). On a fort peu parlé de cette composition, et les quelques comptes rendus évasifs qu'on a pu en donner au lendemain de l'audition prouvent avec une évidence qui étonne, que le charme, la couleur « laiteuse », pourrait-on dire, de cette églogue toute virgilienne et que soutient une orchestration translucide, n'ont pas été compris ; il semble qu'on doive cependant en rester tout pénétré... — et ceci fait regretter que l'audition en soit si rare.

Est-ce pour remercier ses « enfants » des écoles d'avoir affronté les intonations du *Joli jeu de Furet* devant le public des Concerts Lamoureux, et sous l'œil sévèrement vigilant de M. Chevillard, que M. Roger-Ducasse, quelques semaines après, écrit pour eux l'*Ecole de la Dictée* ? (1910. — 400

dictées graduées, *à l'usage des écoles primaires*. Durand, 1910.)... — N'ironisons pas...

A cet opuscule scolaire succède le *Prélude d'un Ballet* (1910. — pour orchestre. Durand, 1910. Première audition, le 4 février 1911, aux Concerts Hasselmans, sous la direction de M. Louis Hasselmans.) Cette page délicieuse est précédée de cet argument : « Le parc abandonné d'un château, où vivaient les seigneurs et les dames d'autrefois... Automne... Le poète, rêvant de jadis, s'avance » (M. D. Calvocoressi). L'orchestre, entrant progressivement, pose peu à peu un vaste accord de *Fa* dièse sur lequel évoluent et oscillent des successions calmes de tierces majeures lointaines et de douces sixtes, parfois traversées du frémissement imperceptible d'un bruissement chromatique. C'est une impression brève, de 28 mesures, qui vous berce dans l'incertitude et l'assoupissement d'un rêve évanoui, et dont le souvenir confus ne laisse que la trace vague d'un charme fugitif. On a souvent cité ce Prélude comme étant celui « d'un Ballet en 2 actes » ; le titre même, pris à la lettre, est devenu trompeur. En tant qu'essence musicale, cette pièce semble comme un prélude à la venue de l'œuvre qui suit et dont elle a quelque chose d'une esquisse expressive : la *Sarabande*.

Sarabande (1910. — Poème symphonique pour orchestre et voix. Durand, 1911. Première audition le 22 janvier 1911 aux Concerts Colonne, sous la direction de M. G. Pierné). Une « vieille chronique » a fourni à M. Roger-Ducasse ce sujet : « L'endemain du dict jour, au matin menèrent le défunct Princelet en l'Abbaye d'Aisnay. Icel, devant que trespasser, souventes foys avoit amiablement et doulcement requis : « Sonnez-moy ceste Sarabande », qui estoit une dance d'Hespaigne qu'un sonneur de luth qu'il amoit sonnoit moult bellement. Et en agonie alloit requérant : « sonnez-moi ceste Sarabande ». A donc, à ce que plus

souèvement departist de ça-bas, tout le chemin qui mène en l'abbaye dessus dicte, et violes et haultboys d'amour et flustes alloient sonnant la dicte sarabande, emmi les psalmes des prebstres et clercs, et plaincts fréquents de bonnes gens, qui misérablement pleuroient et lamentoient. Et oyoit-on en même temps toutes cloches, bourdons et campanelles, qui quarillonnoient bien mélodieusement. »... — Il y a peu à ajouter, après une semblable légende dont la musique épouse si bien l'esprit ; un sentiment très doux, très intime, se dégage des pénétrantes harmonies, et sur un thème d'allure archaïque exposé par l'orchestre au début même de l'œuvre se déroulent lentement, doux, tristes, mélancoliques, les carillonnements boiteux des cloches, édifiés avec les rythmes contrariés des harpes et des flûtes, et où dominent les complaintes des voix de femme. « Après la douce et grave introduction par le quatuor... les voix commencent à se doléer, et lentement s'éveillent toutes les sonneries des moûtiers et des églises, tintant sur le passage du cortège » (Luc Marvy, le *Monde musical*) — Ce sont bien là les délicats « carillons s'égrenant en des chapelets d'harmoniques bulles sur les rues tortueuses et serrées » et qu'évoquait Huysmans dans les vieilles cités médiévales. — Par une longue progression, l'ensemble aboutit à un *ff* dans lequel le thème de l'orchestre atteint son maximum d'intensité ; puis tout se calme ; un rythme lointain de ce thème persiste dans les profondeurs de l'orchestre et s'efface, tandis que les voix vous laissent percevoir leurs derniers échos. Habilement conduite, et sonnant bien, « l'œuvre se meut dans une atmosphère pieusement musicale ; l'émotion est vraie, communicative » (P. de Stœcklin, le *Gil-Blas*). L'audition en fut accueillie par un succès « à tout rompre ». On peut considérer, je crois, l'orchestration de la *Sarabande* comme l'une des plus parfaites de M. Roger-Ducasse.

Coup sur coup alors, M. Roger-Ducasse écrit cinq remarquables pièces de musique religieuse pour voix : le *Salve Regina* (1910. — pour chant et orgue. — Durand, 1911) commence et s'achève dans une calme majesté, qu'entourent des harmonies souples, coupé seulement d'une page plus chromatique et très modulante. Par sa réalisation moderne, ses rencontres harmoniques, la ligne de son chant, ses intonations, ce *Salve* constitue la tentative d'un style religieux nouveau. Mais c'est dans l'*Ave Regina cœlorum* surtout (1911. — pour Chant et Orgue. Durand, 1911) que l'essai de rénovation de l'art musical à l'église semble prendre sa vraie et heureuse orientation. L'arabesque tendre d'un thème de contour souple (qui peut évoquer, d'assez loin, l'*Ave* rituel) se poursuit, au chant, à l'accompagnement, à la pédale de l'orgue (sous un léger carillon), pleine de douceur et de ferveur mystique. Les *Trois Motets* sont écrits pour soprano solo et chœur à quatre voix, avec orgue. M. Roger-Ducasse, qui est en pleine veine de production religieuse, est également en pleine période de production chorale. Depuis 1905, (*Au jardin de Marguerite*) jusqu'en 1909, nous n'avons rencontré aucune œuvre chorale, mais depuis la rentrée de 1909 (après qu'il eut été nommé à ses fonctions de la Ville de Paris et qu'il ait pu en avoir les chœurs ainsi que ceux du Trocadéro) jusqu'au début de 1911, nous en voyons apparaître six en moins d'un an et demi (*Aux premières clartés de l'Aube*, le *joli jeu de Furet*, *Sur quelques vers de Virgile*, et ces *Trois Motets* — sans compter les chœurs de la *Sarabande*). D'un style pur, « œuvres très fines et très religieuses, d'une écriture ferme et élégante », les *Trois Motets* ont été donnés en première audition, le 12 février 1912, à la S. M. I. : soprano solo Mlle H. Baudot, chœurs Engel-Bathori, orgue M. Mulet, sous la direction de M. Louis Aubert). Le *Regina cœli* (1911. — Durand, 1911) « renferme des tendresses

câlines et précieuses d'ange de Burne-Jones » (Luc Marvy, le *Monde musical*). Sur la phrase grégorienne de l'*Ora pro nobis Deum alleluia* liturgique, et qui évolue au chœur en de continuels « alleluias » d'un tranquille enthousiasme, plane, véritable choral, le *Regina cœli* du soprano-solo. L'*ora pro nobis* final fait à une œuvre de Sébastien Bach un bref emprunt, d'une grâce extrême, dévotieusement cité par l'auteur. L'œuvre est dédiée à M Gaston Choisnel. Le *Crux fidelis* (1911. — Durand, 1912), « d'une noblesse de ligne digne du moyen âge (je ne puis trouver un plus grand éloge) est admirable d'inspiration, avec le grand ensemble fervent du milieu » (Luc Marvy, le *Monde Musical*). La phrase, lente et grave, est exposée d'abord au soprano solo, puis reprise par le chœur ; elle reviendra plus loin au chœur, d'abord à l'unisson, entourée, enlacée à l'orgue, puis à quatre parties sans accompagnement. La grandeur du mot « Crux », entrant successivement aux cinq voix par de longues valeurs, est saisissante de signification, d'abandon éploré. Le *Dulce lignum*, au soprano d'abord, au chœur ensuite, est une conclusion douce, en majeur. L'*Alma Redemptoris Mater* (1911. — Durand, 1912), plus développé, est d'un caractère plus sévère.

C'est maintenant seulement que se place l'achèvement du *Quatuor* pour *piano et cordes* (1899-1912. — dédié à Mme M. Long. Durand, 1912. Première audition, le 26 mars 1912, à la 5e des « Séances de Musique Française » données sous le patronage de MM. A. Durand et Fils, par MM. Hayot, Denayer, Salmon, et l'Auteur). Œuvre vivante et riche, et pleine de chaleur, elle est d'une ordonnance architecturale remarquable. Voici l'analyse qu'en donna Luc Marvy (Le *Monde Musical*) : « Le premier mouvement est remarquable par le développement habile et serré, insoucieux des recherches frivoles de sonorités rares, que l'auteur donne de la figure

rythmique — très reconnaissable et quasi obsédante — qui se fait entendre dès la première mesure ». [*Allegro maestoso*, contenant le rythme d'alternance ternaire et binaire cher à Roger-Ducasse et qu'il aime traiter, violemment impérieux, en obstinato ou pédale[1]] ; « le second thème se présente sous une écriture qui évoque légèrement le souvenir de Fauré ; il ramènera la réexposition du premier par un motif accessoire et surtout une pédale très ingénieuse d'écriture et très curieuse d'effet — un peu longue peut-être ? — La fin de ce mouvement est particulièrement jolie, et conclut de manière un peu brusque. Le Scherzo, d'allure modérée, qui vient ensuite [*Andantino ma scherzando*[2] — fantaisie sur un seul thème, avec des sortes de variations épisodiques, déformation du thème] contient, contrairement à la première partie, beaucoup de trouvailles d'écriture; débutant (en *Si* bémol) comme un menuet, il passe bientôt par des tons et des rythmes variés avec autant d'audace que de sûreté de plan ; un premier épisode, très original, donne lieu à un très joli développement ; un autre consiste en une déformation rythmique au violon sur un long trille au piano ; à remarquer encore une autre jolie variation sur une note rapidement répétée, dont un trille pianissimo marquera la fin de ce second mouvement. Les parties trois et quatre s'enchaînent : un adagio en *Ut* mineur s'expose aux cordes » [*Adagio molto* sombre, large et mystérieux, qui conduit au Finale par une pédale obscure...] ; « le second thème sera présenté plus tard au piano seul ; les cordes étant mises en sourdines, l'alto répète de façon fort émouvante ce second chant sous une note suraiguë du violon, et l'union de ce très bel Adagio au Finale se fait par une longue pédale de

1. Voir notamment le *Jardin de Marguerite* (p. 36-37), *Orphée* (p. 14-15 et 69-70), les *Variations sur un choral* (8e variation).

2. C'est cette partie du *quatuor* qui date de 1899.

sol au piano, gigantesque decrescendo qui est une page absolument remarquable. Ce Finale, outre ses thèmes propres (dont le second, très caractéristique, est très employé et travaillé pour le développement) rappelle les thèmes principaux des mouvements précédents... Malgré sa complexité et ses vastes dimensions, ce finale est digne de l'œuvre par sa musicalité dominant toujours et naturellement l'écriture ; celle-ci pourtant est d'une rare maîtrise d'un bout à l'autre de ce beau *Quatuor*, qui dès sa première audition s'est imposé comme une œuvre de race supérieure ». On ne saurait rien dire de plus.

Le reste de l'année 1912 occupe M. Roger-Ducasse à la composition de son *Orphée* dont, au mois de mars, il a terminé le texte [1] ; il ne publie alors que deux ouvrages d'enseignement : un nouveau *Recueil d'Exercices* pour le piano (1912. — Durand, 1913 : le deuxième publié par la maison Durand) d'après des passages extraits d'œuvres de Czerny, Beethoven, Schumann, Chopin et Liszt, dans l'esprit déjà défini à propos du recueil précédent, puis un second recueil de dictées, comprenant *140 Dictées à 1 et 2 voix* (1912. — Durand, 1913).

Maintenant c'est *Orphée*. (1912-1913. — Mimodrame lyrique en 3 actes, dédié à Alexandre Ziloti et à Michel Terestchenko. Durand, 1913. Première audition intégrale au concert, le 31 janvier 1914, aux Concerts Ziloti de Saint-Pétersbourg [2], avec les chœurs du Théâtre Marie,

1. *Orphée* n'avait alors que deux actes, et le livret en a été publié sous cette forme. C'est pendant la composition même de l'œuvre que l'auteur l'a transformé définitivement en trois Actes.

2. *Orphée* devait être monté à la scène au Théâtre Marie de Saint-Pétersbourg en novembre 1914, par les soins de M. Teliakowski, directeur des théâtres impériaux. La chorégraphie en avait été établie par Fokine, qui s'était réservé le rôle d'Orphée. Les décors étaient brossés par L. Bakst. La guerre a remis cette réalisation.

Mmes Popowa et Tchercaskaïa, MM. Alexandrowitch et Andréïeff.) *Orphée!* — Quel sujet pour un musicien!... S'il n'en est pas de plus tentant pour un artiste véritable, il n'en est pas non plus de plus difficile à traiter; il n'en est pas enfin, peut-être, de plus souvent essayé et de plus rarement réussi. Le poème de M. Roger-Ducasse emprunte son sujet à la fable d'Orphée : ses noces avec Eurydice, et la mort de l'épouse (Acte I), le retour du divin musicien, remontant des Enfers à la Terre (Acte II), sa mort tragique (Acte III) ; — mais dans la matière du développement qu'il lui donne, dans la manière de le traiter, comme dans la conclusion qu'il lui fournit, l'auteur ne s'y rencontre pas avec ceux qui l'ont précédé ; son poème est éminemment personnel. Monteverde, dans son *Orfeo*, conclut par une morale où le chœur proclame que « seul sera digne de la gloire le mortel qui saura sur lui-même remporter la victoire » — leçon de choses après laquelle Apollon, à l'acte suivant, emmène Orphée dans l'Olympe. Dans sa *Cantate*, Clérambault demeure sur le bonheur d'Orphée ramenant Eurydice, et sa courte partition ne fait que chanter la victoire remportée par l'amour. Gluck, enfin, accorde la plus grande importance de son œuvre au séjour aux Enfers et à la victoire remportée sur Pluton par les accents du Chantre ; il termine dans la félicité des époux, grâce à une heureuse supercherie due au goût de l'époque. M. Roger-Ducasse, lui, ne s'attarde pas sur le côté amoureux du rôle d'Orphée ; il n'a pas voulu représenter à nouveau sa présence au Ténare, et même il donne à son héros un rôle muet : en effet, Orphée ne paraissant pas dans les Enfers, n'a pas à parler pour dompter par ses chants les redoutables habitants de l'infernal séjour : l'événement se passe en dehors des yeux du spectateur, et celui-ci n'en a connaissance que par le résultat : le retour d'Orphée, remontant des Enfers. Si Orphée et Eurydice,

d'ailleurs, non seulement agissaient, mais encore parlaient, le caractère de l'œuvre se rapprocherait trop de celui de l'Opéra ou de la Cantate — deux choses que Roger-Ducasse n'a pas voulu écrire. Les personnages de ce mimodrame-lyrique (Orphée, Eurydice, le dieu Hymen, Thanatos, les Bacchantes) sont tous muets ; seul le chœur, à la façon antique, figure le peuple assistant, et commente la scène par ses acclamations et ses plaintes. Il y a donc là une conception toute nouvelle du rôle d'Orphée, la puissance de son art n'étant que sous-entendue comme évidente, et il y a entre la façon de traiter le héros amoureux — comme l'a fait Gluck — et celle de le concevoir tragique — comme l'a fait M. Roger-Ducasse — autant de différence qu'entre la conception consolante du *Requiem* plein d'espoir de Fauré et celle, terrifiante, du *Requiem* plein d'effroi de Berlioz.

Le 1er Acte, qui est purement instrumental, célèbre les noces d'Orphée et d'Eurydice, puis la mort de celle-ci. Il est précédé d'un Prélude important qui détermine l'ouvrage et prépare la fable, exposant et développant les thèmes principaux sur lesquels est basée la partition tout entière : c'est d'abord l'insistance angoissante d'un accord d'*Ut* dièse mineur dont les pesantes blanches six fois répétées, en triolets, suivies d'un repos sur l'accord de *Ré* majeur (enchaînement auquel la présence du Triton donne un caractère particulièrement sauvage et rude) constituent le thème implacable de l'implacable fatalité : Thanatos (partition : p. 1) ; puis la longue ligne ascendante du motif qui personnifie Orphée (p. 2, à la basse) seule ou soutenue de somptueux accords qui se meuvent chromatiquement (p. 4, mes. 3) ; le thème si expressif et si tendre qui caractérise Eurydice (p. 3, et sous sa forme définitive p. 9) ; enfin celui qui représente la Joie, et l'Espoir dans la victoire d'Orphée (p. 4 dern. mes.), et celui du dieu Hymen (succession dont les intervalles bri-

sées de 5 te, 4 rte, 3 ce, 2de, se retrécissent alternativement par le haut et par le bas, en rapprochant leurs notes par des mouvements chromatiques et contraires, jusqu'à se rencontrer — esquissé p. 8, et ne paraissant réellement que p. 26). Mais le Prélude n'est pas seulement un exposé thématique : c'est plus encore une synthèse du poème, un raccourci de toute la partition, précurseur de l'action à venir ; on y sent déjà la lutte sourde de la mort fatale (thème de Thanatos) qui s'essaie plusieurs fois (p. 3, 4, 5, 7) à rompre les douces arabesques dont le thème d'Orphée enveloppe celui d'Eurydice, et qui tout à l'heure triomphera d'eux (p. 10 — image de la fin du 1er Acte, p. 59).

Le rideau s'ouvre : dans le décor d'un paysage de Thrace des couples jeunes célèbrent les noces des époux (p. 12), apportant des roses et des myrtes dont ils décorent le temple d'Eros. Peu à peu, du tournoiement de ces évolutions rythmiques, se dégage le thème d'Eurydice (p. 15) ; Eurydice elle-même paraît (p. 16), conduite par un groupe de jeunes filles ; elle danse (p. 18), et sa danse légère, bientôt partagée par ses compagnes, excite le désir d'Orphée (p. 21 : harm. chrom. du th. d'Orphée, puis th. d'Eurydice). Celui-ci, à la prière d'Eurydice et sur l'invitation des jeunes gens, apparaît (p. 23 : th. d'Orphée) et s'approche : la suave majesté de son chant expressif tranche avec la danse sans cesse accrue et qui s'interrompt aussitôt brusquement : il s'approche encore d'Eurydice et, solennellement, mystérieusement, leurs mains s'unissent (p. 25), cependant que, superposés l'un à l'autre, leurs deux thèmes, à découvert et d'abord espacés dans les tessitures extrêmes, arrivent à se rejoindre et à se confondre en un troublant pianissimo, dans un unisson symbolique. C'est ici la seule scène où l'auteur se soit attardé à dépeindre l'amour d'Orphée, qui, nous l'avons vu, n'est pas, selon la conception

de M. Roger-Ducasse, le côté le plus sublime de la figure du héros. Orphée évoque alors le dieu Hymen (p. 26 : th. du dieu Hymen). Sombre d'abord, la musique se fait mystérieuse et tendre (th. d'Eurydice, p. 29-30) et le dieu apparaît (p. 30), son thème accompagne un souvenir de celui d'Eurydice, que celui de Thanatos vient bientôt briser — ... mais dans les mains du dieu, la torche rituelle grésille — présage sinistre — ... tous sont saisis d'étonnement..., des jeunes gens aussitôt tentent d'aviver au vent de leur course la flamme défaillante : en vain ils courent et se passent la torche de main en main (p. 31) — C'est alors une course folle, fantastique, une poursuite de plusieurs pages du plus puissant et saisissant effet symphonique. Le Dieu disparaît (p. 49), quand, du temple même, un serpent se glisse vers les groupes (p. 49)... il poursuit Eurydice — dont le thème haché traduit l'effroi et semble essayer de fuir dans une montée — il l'atteint et la mord (p. 51) ; Orphée se précipite pour la soutenir (th. d'Orphée et celui d'Eurydice déformé)... Thanatos, vêtu de noir, se dresse, la main appesantie sur Eurydice (p. 52 : th. de Thanatos) ; tous tâchent à la ravir (p. 53 ; le thème d'Orphée, en diminution, entraîne celui d'Eurydice élargi) et Orphée croit un instant triompher de la mort (p. 56) — son thème lutte et semble l'emporter victorieusement sur celui de Thanatos : le rythme de joie intervient (p. 57), le thème d'Eurydice semble appeler Orphée ; mais après un violent crescendo, tout s'écroule subitement dans l'horreur d'un point d'orgue à découvert au plus grave de l'orchestre (p. 58) — : la Mort triomphe (th. de Thanatos), et tous regardent s'en aller lentement le dieu emmenant Eurydice (p. 59) ; — un dernier souvenir du thème d'Eurydice est bientôt éclipsé par l'affirmation du thème de Thanatos, qui conclut dans la nuance *ppp*.

M. Roger-Ducasse s'est volontairement abstenu de dire et de dépeindre tout ce qui s'est passé entre la mort d'Eurydice et le retour d'Orphée, ramenant son épouse après l'avoir obtenue des dieux qu'il a charmés. Le génie de Gluck a déjà traité ces pages, et l'idée directrice de M. Roger-Ducasse étant essentiellement différente de celle du sujet de Gluck, il convenait de laisser à celui-ci la caractéristique d'une scène que l'auteur du nouvel *Orphée* a jugée inimitable, et de concentrer au contraire toute l'action sur cette suite que le Chevalier, cédant aux goûts du temps, avait supprimée pour unir heureusement les deux époux grâce au coup de théâtre d'un jeune amour qui empêche une fin tragique pour célébrer le bonheur et la félicité la plus complète. L'auteur, au 2e Acte, nous fait donc assister à l'attente délirante du peuple qui sait qu'Orphée est descendu aux Enfers rechercher Eurydice, et qui ne doute pas de son retour triomphant. Après un très beau Prélude (p. 60, th. d'Orphée p. 66-67), qui est comme un premier tableau de ce que sera tout à l'heure la montée du retour d'Orphée, le rideau s'ouvre (p. 70) : la scène est partagée en deux parties : d'un côté les gorges horribles du Ténare, de l'autre la Terre à l'entrée de celles-ci. Le peuple (chœur), dont la foule grossit sans cesse, exulte, agitant les rameaux d'olivier des suppliants, et proclame impatiemment le retour de celui qu'elle célèbre :

Par le trouble de ses chants qui ravissent
Les dieux de l'Acheron lui rendront Eurydice.
Les chants auront charmé les dieux.

Mais voici qu'un vieillard prophétise (p. 77) :

..... Ceux qu'exila la vie
Ne renaissent jamais au jour.
Ils peuplent l'infernal séjour
Où toute espérance est flétrie.

Le peuple s'attriste un moment à l'idée d'une telle possibilité... mais il repousse vite ce doute (p. 83-84).

Lui ? ne pas revenir ?
L'ample course des flots mouvants,
Les murmurantes sources,
La fuite inlassable du vent,
L'immobile stupeur des roches et des bois :
Tout obéit lorsque sa voix
Déroule, caressante, impérieuse, hardie,
L'enchantement des saintes mélodies,

chante le chœur (qu'accompagnent les accords chromatiques du thème d'Orphée, p. 85). Soudain un jeune homme, qui épie les rumeurs de la caverne, fait taire le peuple (p. 93), il écoute... : « un silence sourd s'étend sur la caverne sombre ; les oiseaux muets, vêtus d'ombre, ont cessé leur vol lourd, le roc gémit sous la cadence régulière d'un pas humain : c'est lui ! c'est Orphée !... Il s'avance dans le mystérieux chemin... » C'est alors que commence (p. 94-95, sur l'esquisse du Prélude de l'Acte) cette formidable montée qui s'applique bien à un demi-dieu car elle est surhumaine : d'un côté de la scène, caché au peuple, Orphée apparaît venant des profondeurs (th. d'Orphée, p. 97)... il entraîne Eurydice, qui le supplie de la regarder [1]... — de l'autre, la foule qui redouble ses transports dans l'attente de celui qu'elle ne voit pas encore, mais dont elle entend la venue... — il n'est pas possible de ne pas partager son frémissement : l'auditeur est là, haletant, frissonnant, tendu, pendant cette longue ascension qui s'anime et dont le sommet

1. On sait que dans la Fable les Puissances souterraines avaient imposé à Orphée, comme condition au retour d'Eurydice, qu'il ne la regarderait pas jusqu'à son retour à la Terre, sous peine de voir Eurydice lui être ravie à jamais.

est le point culminant de la puissance orchestrale et vocale actuelle. Le thème d'Orphée et celui d'Eurydice se mêlent, se croisent (p. 121, 122 et suiv.), et pendant que le chœur hurle le vainqueur des dieux et de la mort, Orphée continue sa route vers l'entrée lumineuse... il monte (th. d'Orphée, p. 112)... Eurydice supplie toujours.... alors Orphée, ne pouvant résister davantage, se retourne... (p. 123 ; th. d'Eurydice en augm.) — ... : l'enchantement est rompu ; elle disparaît, de nouveau soumise à la puissance cruelle de Thanatos ; le peuple, ignorant encore ce malheur, continue de clamer, de hurler, jusqu'à ce que, la seule limite instrumentale étant atteinte et un plus grand effort étant impossible, le sommet qui couronne celui-ci consiste dans le formidable écroulement d'un silence soudain, plus éloquent qu'un cri (p. 125)... A ce moment Orphée a paru à l'entrée de la grotte, mais, immobile comme une statue, il est seul, et sa lyre est brisée... Et le peuple gémit, sur la longue tenue *ppp*. d'une harmonie pleine d'horreur...

Le 3e Acte est divisé en quatre scènes. La première, pour orchestre seul, sans chœurs, débute par une brève, très grave, et très lente introduction (p. 126) sur les trois principaux thèmes conducteurs : d'abord celui de Thanatos, ensuite celui d'Eurydice ayant pour basse celui d'Orphée. La scène alors représente au soir le tombeau d'Eurydice et la stèle funéraire. Orphée est devant le tombeau, tenant dans ses mains la coupe des funérailles ; il est entouré de jeunes gens et de jeunes filles ; tous sacrifient aux mânes d'Eurydice (p. 127) : Procession lente et grave autour du tombeau, gestes d'adoration, Offerte (th. de Thanatos, p. 128-129 ; d'Orphée, à la basse, p. 129, d'Eurydice, p. 130-131). Orphée place pieusement sur la stèle le miroir d'Eurydice (p. 132 : th. d'Eurydice), brise la coupe funèbre. et demeure seul (p. 133). — Après un silence

débute la seconde scène, qui peint le désespoir passionné et violent d'Orphée (p. 134 : th. d'Eurydice, puis d'Orphée). Le souvenir d'Eurydice (dont le thème est rappelé, p. 136-138), graduellement l'apaise, accablé. A ce moment une bacchante surgit (p. 141)... puis une autre (Scène III, p. 142) ;... peu à peu elles arrivent toutes...; elles considèrent, étonnées, Orphée immobile. Légères, elles prennent leurs ébats ; elles dansent, de plus en plus vite, de plus en plus animées — et à leurs danses se mêle le motif de joie (p. 147 et suiv.) — ... L'une d'elles (sur le rythme de joyeuse espérance, p. 158) s'approche d'Orphée ; il la repousse doucement (p. 159 : th. d'Orphée en opposition, à la basse)... puis une autre... plus pressante... ; il la repousse également — et le thème (p. 160) s'oppose avec insistance aux séductions rythmiques. Soudain l'une des bacchantes s'empare du miroir d'Eurydice et, triomphante, l'élève vers le ciel (p. 169). Orphée est alors saisi d'une colère sacrée.. elle éclate, son thème prend une allure plus farouche (p. 170), la fureur des bacchantes s'en accroît (p. 172), et, selon la tradition antique, les Ménades le déchirent... (p. 172-173, avec le motif de joie, auquel tente de résister le thème d'Orphée)... Il meurt bientôt (p. 175) — Timbales, cymbales, tam-tam, grosse caisse, de leurs coups arrêtent net les bacchantes affolées — et elles, épouvantées de leur crime, s'enfuient... (p. 176). La scène reste désolée, dans la nuit complète.

La scène IV — sorte d'apothéose — s'ouvre, lente et grave (p. 178) par le thème de Thanatos : scène d'accalmie où les chœurs, au loin d'abord, puis lentement, glissant comme des ombres, envahissant la scène, mêlent leurs éplorations et leurs plaintes (p. 181). Les chœurs, dans le silence de leur méditation, entendent peu à peu des chants palpiter dans le soir (p. 186 : souvenir esquissé du thème

d'Orphée) ; des murmures sortent des bois et des sources claires..., l'onde s'émeut, une clarté s'exhale et monte, et fait pâlir les astres ! Tout le ciel se penche... ; il voit, au loin, sur l'Hèbre qui coule, flotter une étrange splendeur... C'est lui ! C'est Orphée (p. 194-195. th. d'Orphée *ff)* dont la tête, couchée sur la lyre, paraît, nef éblouissante, portée par les flots (p. 196). Une invocation du chœur (p. 200) — où le mot d'« amour » est souligné d'un rappel du thème d'Eurydice (p. 205) — termine l'œuvre (les th. d'Orphée et d'Eurydice étant une dernière fois esquissés, p. 206), pendant que la tête d'Orphée peu à peu disparaît à travers les sinuosités du fleuve (p. 209) dans la nuit qui envahit....

Combinaison ingénieuse « de la pantomime, de la chorégraphie, et des plus riches développements de la musique pure : chœurs ou symphonie » dit M. G. Carraud, *Orphée* « est la première conception hardie que nous en voyons sortir ». L'œuvre n'ayant pas encore été entendue en France, il serait assez prématuré de la juger plus en détail sur une simple lecture ; aussi est-ce la presse russe, plus privilégiée que nous, qui nous fournira à l'heure actuelle les meilleurs commentaires. D'après l'audition de deux fragments exécutés aux Concerts Lamoureux à peu près à la même date que l'audition intégrale de Saint-Pétersbourg, un critique, toutefois, semble s'être fait une idée très juste des qualités d'ensemble de la partition parcourue : « Ce qui frappe avant tout, dans cette partition, c'est le sentiment général de la ligne, et je ne sais quelle vigueur, quelle netteté et quelle sobriété de touche, à quoi se distinguent les artistes de race... *Orphée* présente une succession de tableaux dont la recherche musicale et plastique évoque plutôt l'idée de larges fresques que celle d'une série de scènes plus ou moins interrompues et hachées. Le détail, si délicat soit-il, n'est jamais sacrifié à l'ensemble. Il y a une unité,

une harmonie générale, à côté d'un sens très curieux et très original des combinaisons sonores modernes qui font, à mes yeux, le mérite exceptionnel de la nouvelle œuvre de M. Roger-Ducasse. » (G. Bret, l'*Intransigeant.*)

Les comptes rendus de la presse russe — après s'être égarés dans des constatations d'influences qui réunissent pêle-mêle d'abord tous les classiques allemands, puis Bach, Wagner, les « Koutchistes » russes, Debussy, Ravel, Franck (*Psyché*), d'Indy, Berlioz, et où il est surtout parlé de la « dépendance de Bayreuth » — semblent avoir apprécié d'une façon identique l'ouvrage nouveau. « Une profonde synthèse artistique de l'impressionnisme et du classicisme nous est donnée dans *Orphée* ; l'équilibre entre deux ennemis qui semblaient mortels est trouvé avec art », écrit W. Karatyguine dans le *Rietch*. « Il me semble qu'en général M. Roger-Ducasse doit être plus près et plus compréhensible des Russes que l'impressionniste raffiné Debussy et les autres représentants du modernisme musical français », déclare V. Kolomitsoff dans le *Den*, et il ajoute : « Tout son *Orphée* est saturé de tempérament, et écrit dans des tons mystérieux et sinistres dont la mysticité s'élève à chaque pas jusqu'à des lamentations déchirantes, une terreur d'outre-tombe et une extase d'orgie parfois trop nerveuse, trop bruyante et trop tumultueuse. Pourtant, il n'y a point, dans cette rage, de cette vulgarité grossière qui nous repousse tant chez Strauss (dans *Elektra*) ; ici tout est plus fin, plus aristocratique, et donne par endroits des accents d'un vrai tragique. En tout cas les ombres fatales et l'infernalité énigmatique de cet *Orphée* forment l'originalité principale de la manière musicale scénique dont le compositeur français moderne a traité le sujet antique... D'après la première impression, c'est le premier acte (les noces d'Orphée et d'Eurydice) qui est le plus intéressant, du point

de vue musical. Il contient beaucoup d'épisodes beaux, vivants, passionnés, puissants... Le second acte s'écoute aussi avec une attention assidue, malgré la « rage fatale » dont la musique de Roger-Ducasse abuse visiblement ; ceci agit d'une manière fatigante (au théâtre, cette impression sera apparemment tempérée et équilibrée par le spectacle)... Dans le troisième acte l'orchestre est considérablement plus intéressant que les chants des chœurs... » Ces impressions étaient communes à celles de W. Karatyguine : « L'apothéose,... rallongeant démesurément le troisième acte, jette, seule, un peu de froid », dit-il (le *Rietch*). L'analyse du compositeur Jozef Withol, parue dans un journal allemand de Saint-Pétersbourg, est la plus intéressante :

« ... Le mimodrame lyrique se développe en trois actes dont le premier, comptant comme exposition, ne contient pas de chœurs. Au point de vue purement musical, il est le plus fort et le plus caractéristique de toute l'œuvre..., celui empreint de la plus grande clarté... Avec une puissance écrasante paraît dès le premier accord du Prélude, le thème de Thanatos, que l'auteur ne considère pas seulement comme la personnification des Enfers, mais aussi comme dieu tout-puissant, dont la volonté ne connaît aucun obstacle. Le thème et la danse d'Eurydice sont presque entièrement d'une douceur et d'une tendresse attirantes ; quelques bizarreries... peuvent être discutables, comme dans le thème large et harmonieux qui accompagne l'arrivée d'Orphée ; et cependant je ne sais si à la prochaine audition je voudrais que ces dissonances manquassent, tant elles donnent au thème un style bien déterminé (qu'il soit à tout prendre grec ou non). L'évocation du dieu Hymen est plastiquement mieux exprimée que le thème plus fade du dieu lui-même ; celui-ci est suivi d'un crescendo grandiose jusqu'à la catastrophe de l'acte (l'auteur sait reproduire d'une façon

étonnamment vivante le désarroi causé par la torche qui s'éteint) ; cela donne chaud rien qu'à l'entendre. Puis dans une sombre majesté revient le thème de Thanatos qui s'éteint dans le lointain, terminant ainsi le premier acte, un chef-d'œuvre de développement vivant et dramatique, et au point de vue musical, un document d'une force qui ne faiblit pas. Le développement du mimodrame est ensuite plus court ; le prélude du deuxième acte pourrait être purement instrumental, cependant les chœurs qui interviennent vivifient énormément l'image musicale et tout y est d'un poignant effet... Le plus bel effet dramatique est obtenu par l'apparition d'Orphée aux portes des Enfers, le frisson d'épouvante et le cri de désespoir des masses en le voyant, seul, sa lyre brisée, mettre les pieds sur la terre du monde supérieur. Soit que l'on soit fatigué après les premiers actes, ou que l'intérêt principal soit déjà épuisé, le troisième acte n'arrive plus à produire la même impression que les deux autres. Il me semble presque que les danses échevelées des bacchantes tiennent une place trop importante à côté des autres parties du drame, d'autant plus que ces harmonies bruissantes vont presque jusqu'à la limite du possible. On est tellement fatigué par l'effort d'ouïe... que l'apparition de la tête d'Orphée sortant des flots menace de passer inaperçue. En tout cas, le troisième acte réclame, plus que les deux autres, une connaissance approfondie de l'œuvre. Par leur exécution ininterrompue les trois actes sont un grand effort physique, qui disparaîtra peut-être à l'exécution théâtrale. L'*Orphée* de Roger-Ducasse est peut-être l'œuvre la plus remarquable de la littérature musicale française des dernières années. Je ne suis nullement disposé à jurer par chaque mesure de cette composition : certaines mesures sont plus faibles, certains épisodes tellement interrompus qu'ils témoignent d'une certaine gêne ; bien des choses sont trop

bizarres, baroques dans l'harmonie... et cependant je ne puis me rappeler une œuvre qui dans les dernières années m'ait paru si attachante. »

Voici enfin, pour terminer, l'impression qu'ont causé chez nous les deux seuls fragments entendus sous la direction de M. C. Chevillard : l'Evocation du dieu Hymen et la Course au flambeau.

« M. Roger-Ducasse — et ceci n'est pas commun parmi les jeunes compositeurs — a le goût des compositions de longue haleine, et des œuvres ordonnées et construites. Les thèmes qu'il imagine manquent souvent, à vrai dire, de spontanéité, de naturel et d'ampleur. Ils se fractionnent à l'excès en fragments menus dont la valeur expressive me paraît, bien des fois, médiocre. Mais alors même qu'isolés ils ne signifient pas grand'chose, l'auteur excelle à parer ces fantômes d'idées d'un riche vêtement de sonorités et d'harmonies séduisantes et recherchées. Cette polyphonie chatoyante n'a pas la lourdeur agressive ni l'impassibilité grinçante de certains. Elle se meut preste, ondulante et vivace. Elle vit, et si elle n'est pas toujours émouvante, elle ne cesse guère d'intéresser. » (Quittard, le *Figaro*.) « Il m'a paru que cette musique était tendue vers la vigueur et l'âpreté, d'un effort trop crispé, trop voulu » (G. Carraud, la *Liberté*) ; ces pages sont « d'un musicien très réfléchi, qui conçoit la préhistoire où se place la légende d'Orphée comme un âge âpre, discordant, et dont la lyre du célèbre musicien n'a pas corrigé les aspérités. La musique de M. Roger-Ducasse s'est donc faite extrêmement grincheuse ; elle l'est tantôt avec une lente roideur pour figurer l'hiératisme de l'apparition divine, et tantôt avec une véhémence farouche pour suivre la Course au flambeau. Son développement procède par des répétitions, variées seulement par des surcharges où l'ingéniosité a plus de part que l'imagi-

nation. » (J. Chantavoine, *Excelsior*). Et voici une preuve pittoresque de la réussite descriptive de la Course au flambeau et qui constitue à mon sens un éloge : « Un orchestre dévastateur vous saisit, vous entraîne dans ses bonds vertigineux, vous étourdit de ses rafales timbalesques, que renforce encore une grosse caisse tonitruante, vous aiguillonne impitoyablement de ses petites flûtes acérées, de ses trompettes aiguës en sourdines, de ses sistres triangulaires, de ses flèches volantes de chanterelles, de ses grêlons de tambour de basque et vous mène, bon gré mal gré, au bout de la piste, pour vous y laisser pantelants, écartelés. » (Florent Schmitt, la *France*.)

Après ce gros ouvrage, cette petite pièce : le *Prélude* en *La majeur* (1913. — pour piano. Durand, 1913), a été écrite par M. Roger-Ducasse pour l'épreuve de déchiffrage du Concours de sortie des classes de Piano (Hommes) du Conservatoire, et qui eut lieu le 8 juillet 1913. La raison d'être de cette pièce dit assez qu'elle ne constitue qu'un badinage sans importance. Elle est faite d'une ligne pure, soutenue de savoureuses harmonies et d'oppositions tonales charmantes, avec d'innocents « pièges » rythmiques, et n'est pas sans s'apparenter, par la simplicité champêtre de son récitatif, avec *the little Shepherd* du *Children's corner* de Debussy.

M. Roger-Ducasse se met alors à une série d'*Etudes* pour piano, dont la guerre interrompra le cycle et le modifiera dans sa composition première. L'*Etude* en *Sol dièse mineur* (1914. — pour piano. Durand, 1915) est la première de cette série ; elle est sur les « notes répétées » ; on y trouve une richesse d'invention —... et de difficulté — propre à l'auteur.

Ces pièces sont les dernières écrites par M. Roger-Ducasse avant la guerre. Sa mobilisation lui impose alors

M. Roger-Ducasse

(d'après une photographie récente).

un arrêt ; mais, dès qu'il lui est possible d'écrire, à bâtons rompus, et après que son état de santé s'est un peu amélioré, il produit aussitôt, et cette reprise débute par une œuvre remarquable : les *Variations sur un Choral* (1914-1915. — pour piano. Durand, 1917). L'harmonisation du Choral, dont on ne saurait dire si la richesse provient des frottements d'une harmonie moderne ou plutôt des notes « passantes » d'un contrepoint somptueux, est d'une ampleur et d'une suavité qui s'ajoutent à la sonorité grave, ronde, pleine et moelleuse de l'écriture pianistique. Là est évidemment à mon sens l'aboutissement logique et moderne du contrepoint de Sébastien Bach : celui auquel arriverait certainement — d'après les tendances qu'il y manifestait déjà — le Maître, de nos jours. Tout au cours de cette œuvre évolue le Choral, tantôt accompagné d'un « parti pris » comme dans certains chorals d'orgue de Bach (1re variation), tantôt parodiant les variations à la Beethoven (2e var.), d'autres fois déformé en rythmes exquis (5e var.), noyé dans une trituration, contrapunctique comme Bach (4e var.), ou harmonique comme Schumann dans ses *Etudes Symphoniques* (6e var), enfoui enfin sous le chromatisme ou les rythmes modernes (8e var.), ou plus simplement environné de sonorités, de pédales, de successions douces, délicates, choisies (7e, 9e var.) — toujours, enfin, bien écrit, bien traité, bien sonore.

Les *Quatre Etudes* (1915. — pour piano. Durand, 1916) sont d'un tout autre genre que celui de la série des grandes *Etudes* dont nous avons déjà vu un premier spécimen. La virtuosité exigée y est moins grande. Il y a ici une façon charmante de faire goûter à l'élève des Etudes de piano dépourvues de toute forme ingrate et rébarbative, grâce à la musicalité délicatement moderne à laquelle elles s'appliquent. La première est bien, elle aussi, une sorte de

Doctor Gradus ad Parnassum, cédant vite la place à un modernisme sans excès. La seconde, simple fugue à deux voix qui emprunte son sujet à une de nos chansons enfantines, est amusante par le contraste de sa forme toute scolastique (avec ses expositions rigoureuses, sa pédale de dominante, son stretto et sa coda) avec la réalisation « jeune » et vivante de son écriture et de ses harmonies. Les deux autres obéissent à la même conception : initier l'élève à une musique jeune et savoureuse, et cela d'une façon simple, musicale, sans jonglerie inutile. Bien que leurs difficultés aillent croissantes, les *Quatre Etudes* restent accessibles à des élèves moyens, pour qui elles semblent avoir été écrites.

Deux chants religieux viennent couper la série des œuvres pour piano et l'achèvement des Etudes : un *Ego sum panis vivus* (Août 1915. — pour voix d'enfants et chœur de femmes, avec orgue. Durand, 1916), qui est une antienne douce aux frottements audacieux, et le *Chant de la Nativité* (Noël 1915. — pour soprano et contralto, avec orgue. Durand, 1916), qui, dans un doux bercement, nous emmène dans les régions éthérées.

L'*Etude* en *La bémol majeur* (1916. — pour piano. Durand, 1916) et l'*Etude* en *Sol bémol majeur* (1916. — pour piano. Durand, 1917) complètent la série des Etudes transcendantes : la première, en tierces, impossible d'exécution, pourrait-on dire, si elle ne portait cette dédidace : « à Francis Planté, aux doigts merveilleux » ; la seconde, « possible », en sixtes douces et amères, dont la fin est sans rapport avec le commencement, et dont le milieu est savoureux ; toutes deux, comme celle en *Sol dièse mineur*, sont d'une redoutable technique.

Seules les pièces courtes se multiplient, pendant cette guerre, et après avoir achevé la revision des Œuvres de Schubert pour la publication de l'« Edition classique »

Durand, M. Roger-Ducasse publie un *Allegro Appassionato* (1917. — pour piano et violon. Durand, 1917), chaleureux, très « appassionato » — sa seule pièce originale pour violon. — suivi des *Esquisses* (1917. — pour piano. Durand, 1918), cahier de quatre pièces brèves, d'écriture soignée, sans surcharges d'aucune sorte, et dont les deux dernières — la troisième surtout — sont tout à fait remarquables de beauté de style et de sonorités ; puis les trois livres d'*Etudes à quatre mains pour un commençant* (1916-1917. — pour piano, à quatre mains. Durand, 1918), habilement écrites, intéressantes pour l'élève, ingénieuses et musicales, destinées à familiariser dès leurs débuts les tout jeunes pianistes avec les harmonies, les rythmes et les sonorités de la musique moderne ; elles sont graduées et l'élève y débute avec une seule main d'abord, par la gamme de *do* et l'arpège du ton, passant ensuite des blanches aux noires, puis aux croches ; dans les Etudes suivantes la main gauche vient d'abord doubler la main droite, avant que leurs parties soient différentes... enfin l'élève se lance peu à peu, prenant sa part de cette musicalité raffinée. La dernière (Scherzo) est comme un écho de l'Ouverture de la *Suite Française*. Plusieurs de ces pièces ont été orchestrées depuis, formant la *Suite* pour orchestre. Les *Arabesques* (1917. — pour piano ; dédiées à Mlle Hélène Léon. Durand, 1918), et les *Rythmes* (1917. — Pour piano ; dédiés à Mlle Blanche Selva. Durand, 1918), viennent compléter cette période de production pour le piano : les premières, enchaînement de motifs heureux, de rythmes souples et de trouvailles d'écriture sonore ou pianistique, — les seconds, suite d'effets piquants et d'oppositions heureuses dont les alternances et les superpositions rythmiques font les frais, compliquées d'une difficulté de piano peu abordable au commun des pianistes. Vient alors la *transcription* tout à fait remar-

quable de la *Passacaglia* pour orgue de J.-S. Bach (transcription pour piano, 1918. — Durand, 1918) aussi ingénieuse de disposition pianistique que fidèle et compréhensive du texte.

Une œuvre pour orchestre, longuement méditée, caressée, chérie, arrive enfin maintenant au jour : le *Nocturne de Printemps* (avril 1915, septembre 1918. — Pour Orchestre. Durand, 1919). Sans « littérature ni peinture », ce n'est pas à proprement parler un « Poème symphonique » : il n'y a là d'autre description qu'une « impression » — expression émue de sentiments chers. C'est un « Nocturne de Printemps » — c'est tout. Et pour en comprendre bien l'esprit, la genèse, la signification, il suffit, avant d'ouvrir à la page musicale, de s'arrêter à cette page presque blanche qui la précède et contient seule cette simple dédicace : « A ma chère maison des champs... le Taillan... » Tout est renfermé là. Le *Nocturne de Printemps* est une tendresse qui sent bon le foin coupé et l'odeur résineuse des pins, c'est l'expression de l'amour de l'auteur pour la campagne — pour *sa* campagne, — pour la maison de famille qui a vu grandir sa jeunesse, dont chaque pierre parle au cœur et connaît un peu de son histoire, dont les moindres détails sont familiers, avec son jardin, ses allées si souvent parcourues enfant, et dont, à chaque vacance, se retrouvent la disposition des taillis et leur senteur à laquelle s'attachent des souvenirs rafraîchis qui tout à coup reportent en arrière... Je ne pense pas qu'une analyse technique de l'œuvre puisse mieux servir ici que cette dédicace ; la musique que l'on y hume est vraiment l'air de cette « maison des champs » — un air assez semblable, peut-être, à celui qu'il dut faire le soir d'un jour où s'était amusé un faune, certain après-midi...

La *Romance* pour violoncelle (1918. — pour violoncelle

Le Taillan

où a été écrit et auquel est dédié le *Nocturne de Printemps*.

Le Taillan

et orchestre. Durand, 1919), d'un beau caractère élégiaque, clôt actuellement la liste heureuse et déjà longue des compositions de M. Roger-Ducasse qui soient éditées.

Les œuvres suivantes, actuellement à la gravure, sont prêtes à sortir incessamment de l'édition : une *Suite* (1917. — pour orchestre. Durand, 1919), dont les morceaux sont extraits des trois livres d'*Etudes à quatre mains pour un commençant*. et ont été orchestrés en 1918 ; des *Variations* pour Harpe (1918. — Durand, 1919) ; le cahier intitulé *Sonorités* (1918. — pour piano. Durand, 1919) et une deuxième *Arabesque* (1919. — pour piano. Durand, 1919).

Parmi celles qui attendent, dans les cartons de M. Roger-Ducasse, leur achèvement définitif, il faut particulièrement citer : un *double chœur* mystique (1911) ; un second *Quatuor à cordes*, en *Ré* majeur (commencé en 1912, et dont le premier Allegro, l'Andante, et une partie du Scherzo sont achevés) ; un *chœur* religieux à cinq parties (1912) ; un *Choral* pour orgue (sur l'*Ecce homo*) ; une *Symphonie de Pâques* (depuis longtemps projetée, à peine esquissée, dont je me garderai bien de révéler la beauté heureuse et originale du plan) ; le *Nocturne d'hiver* (pendant du *Nocturne de Printemps*) ; enfin la *Marche française* (1919) dont le qualificatif termine heureusement cette étude et dont le titre même est comme un écho de cette *Suite française* qui personnifie si bien, dans M. Roger-Ducasse, le musicien français.

*
* *

J'estime superflu — et je considérerais comme puéril — d'ajouter un mot à cette nomenclature qui, telle qu'elle, peut suffire, je l'espère, à donner une idée d'ensemble de la grandeur de l'œuvre de M. Roger-Ducasse, de la maîtrise

du talent de son auteur, et de la place importante qu'il a désormais conquise dans l'histoire de la musique française. Je n'ai pu y analyser que d'une façon brève, incomplète sans doute, et toute provisoire, l'œuvre d'un artiste jeune, en pleine force de production, qui, suivant une expression de Wagner, rapportée par Villiers de l'Isle-Adam, « ne chante que ce qu'il croit, ne parle que ce qu'il aime, n'écrit que ce qu'il pense », et voit grand ouvert, devant lui l'avenir, et après lui la postérité.

LAURENT CEILLIER.

(1919)

ŒUVRES ORIGINALES [1]

(Edition Durand)

Piano à 2 mains.

Barcarolle (p. 35).
Six Préludes (p. 37).
Exercices de virtuosité (1er recueil) (p. 53).
Exercices pour piano (2e recueil) (p. 60).
Prélude en *La majeur* (p. 74).
Etude en *Sol dièse mineur* (p. 74).
Variations sur un Choral (p. 77).
Quatre études (p. 77).
Etude en *La bémol majeur* (p. 78).
Etude en *Sol bémol majeur* (p. 78).
Esquisses (p. 79).
Arabesques (p. 79).
Rythmes (p. 79).
Sonorités (p. 83).
Deuxième Arabesque (p. 83).

Piano à 4 mains.

Petite suite (p. 8 et 21).
Etudes à 4 mains pour un commençant (en 3 livres) (p. 79).

Musique vocale à 1 voix, avec piano.

Deux Rondels : n° 1 *Les biens dont vous estes la dame* (p. 23).
n° 2 *Adieu vous dy la larme à l'œil* (p. 23).
Les Pièces d'eau (p. 23 et 27.)
Les Jets d'eau (p. 23).
Le Cœur de l'eau (p. 24-27).
Salve Regina } (avec accompagnement d'orgue ou
Ave Regina cœlorum } piano) (p. 57).

Piano et violon.

Allegro appassionato (p. 79).

1. Les numéros qui suivent chaque titre renvoient, pour l'analyse et les dates, aux pages de la présente brochure.

Piano et violoncelle.

Romance (p. 80).

Harpe.

Barcarolle (p. 35).
Variations plaisantes sur un thème grave (avec orchestre) (p. 44).
Variations (p. 83).

Orgue.

Pastorale (p. 50).

Musique de chambre.

Quatuor à cordes, en *Ré mineur* (p. 48).
Quatuor pour piano et cordes, en *Sol mineur* (p. 24 et 58).

Chœurs

(avec accompagnement de piano, orgue, ou orchestre).

Deux chœurs d'enfants : n° 1 *Aux premières clartés de l'aube* (voix de jeunes garçons, avec voix de S. C. T., et orchestre) (p. 51).
n° 2 *Le joli jeu de Furet* (voix de petites filles, et orchestre) (p. 52).
Sur quelques vers de Virgile (3 voix de femmes et orchestre) (p. 54).
Trois Motets : n° 1 *Regina cœli* (soprano solo, chœur à 4 voix, et orgue) (p. 57 et 58).
n° 2 *Crux fidelis* (soprano solo, chœur à 4 voix, et orgue) (p. 57 et 58).
n° 3 *Alma Redemptoris mater* (soprano solo, chœur à 4 voix, et orgue) (p. 57 et 58).
Ego sum panis (3 voix d'enfants et chœur de femmes, avec orgue) (p. 78).
Chant de la Nativité (Soprano et contralto, avec orgue) (p. 78).

Orchestre.

Petite suite (édition orchestrée) (p. 22).
Suite Française (p. 38).
Prélude d'un Ballet (p. 55).
Sarabande (Poème symphonique, avec voix) (p. 55).
Nocturne de Printemps (p. 80).
Suite (p. 79 et 83).

Œuvres avec soli, chœurs et orchestre.

Au Jardin de Marguerite (Poème symphonique, avec chœur mixte et double chœur, soli de S. C. T.) (p. 12-13 et 28 à 35).
Orphée (Mimodrame lyrique en 3 actes, avec chœurs) (p. 60 à 74).

Ouvrages d'Enseignement.

Ecole de la Dictée (400 exercices gradués) (p. 54).
Ecole de la Dictée (2e recueil : 140 dictées à 1 et 2 voix) (p. 60).
(Exercices et Etudes : voir Piano à 2 mains).

Littérature musicale.

Au Jardin de Marguerite (Livret) (p. 28 et suiv.).
Orphée (Livret) (p. 61 et suiv.).

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

ÉDITIONS A. DURAND ET FILS
DURAND & Cie

OUVRAGES THÉORIQUES

DURAND (F.-L.). Petite Grammaire musicale ou principes élémentaires de la musique, exposés par demandes et réponses. Nouvelle édition, revue par Gaston Choisnel. 1 »
DURAND (J.). Eléments d'harmonie. 2 50
GUIRAUD (E.). Traité pratique d'instrumentation. . . 6 »
D'INDY (V.). Cours de composition musicale, rédigé avec la collaboration d'Auguste Sérieyx.
Premier Livre. . . . . . 10 »
Deuxième Livre. (Première Partie) . . . . . 15 »
ROQUES (L.). Principes de la lecture musicale, 10 leçons renfermant en abrégé toute la théorie de la musique. . . » 50
ROQUES (L.). Principes théoriques et pratiques de la transposition. . . . . . 1 »

LITTÉRATURE MUSICALE

Ascanio. Notice (la *Revue illustrée*). . . . . » 50
Claude Debussy et son œuvre, par Daniel Chennevière. . 2 »
Déjanire et Saint-Saëns, par E. Baumann . . . . . 1 »
Paul Dukas, par Gustave Samazeuilh . . . . . 2 »
Gabriel Fauré et son œuvre, par Louis Vuillemin . . . . 2 »
Fervaal, Etude analytique et thématique, par P. de Bréville et H. Gauthier-Villars . . . . . 2 »
Fervaal. Etude analytique et thématique, par Et. Destranges. 1 »
Fervaal devant la presse. 2 50
Vincent d'Indy. Sa vie et son œuvre, par Louis Borgex . . 2 »
Roger-Ducasse. Le Musicien. L'œuvre, par Laurent Ceillier. 2 »
Maurice Ravel et son œuvre, par Roland Manuel. . . . 2 »
C. Saint-Saëns. Sa vie et son œuvre, par Jean Bonnerot. 2 »
Saint-Saëns. Son jubilé, à l'occasion du cinquantenaire de son premier concert, salle Pleyel, 1896, par Lindenlaub. 1 »
Saint-Saëns. Son cinquantenaire artistique, par Blondel. » 50
Saint-Saëns. Catalogue général et thématique. . . . . 6 »
Saint-Saëns. Notice, par C. Bellaigue. . . . . » 50
Schumann. L'Art du Piano, traduit par Liszt. . . . . 1 »
Tannhauser. Analyse et guide thématique, par Alf. Ernst et Elie Poirée. 2 50
Wagner. Quatre poèmes d'opéras, précédés d'une lettre sur la Musique . . . . . 4 »

LIVRETS

Au Jardin de Marguerite. Poème avec chœurs, Roger-Ducasse. . . . . » 75
Daphnis et Chloé. Ballet, Michel Fokine. . . . . 1 »
Déluge (le). Poème biblique, Louis Gallet. . . . . » 50
Etranger (l'). Action musicale, V. d'Indy. . . . . 1 »
Fervaal. Action musicale, V. d'Indy. 1 50
L'Enfant prodigue. Scène lyrique d'E. Guinand. . . . . » 50
Forêt Bleue (la). Conte lyrique de Jacques Chenevière. . 1 »
Samson et Dalila Opéra biblique de F, Lemaire. . . . 1 »
Hélène. Poème lyrique de C. Saint-Saëns . . . . . 1 »
Heure espagnole (l'). Comédie musicale de Franc-Nohain. 1 »
Hippolyte et Aricie. Tragédie de l'abbé Pellegrin. . . . 1 »
Nuit persane. Poème d'Armand Renaud. . . . . » 50
Orphée. Ballet, Roger-Ducasse. . . . . 1 »
Paradis et la Péri (le). Poème d'après Lalla Rookh. V. Wilder. . . . . » 50

Ces prix sont nets.

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 08731 742 4